

الدكتورة / مى يوسف خليف

الشعر النسائي فى أدبنا القديم

مكتبة غريب



8
0

الشعر النسائي فى أدينا القديم

تأليف
الدكتورة مى يوسف خليف
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الناشر
مكتبة تحريب
٣٠١ شارع لامل مدنى (المنجاة)
تلفون ٩٠٢١٠٧

الفهرس

٥ مقدمة.
١٣ الفصل الأول
١٣ المرأة العربية وحركة الشعر
١٦ ١ - الاستنشاد والسماع
٣٤ ٢ - الإبداع والحوار الشعري
٤٥ الفصل الثاني
 محاولات تصنيف الشعر النسائي :
٤٧ ١ - تصنيف كمي
٥٣ ٢ - تصنيف طبقي
٥٦ ٣ - تصنيف فني
٦١ الفصل الثالث
٦١ المشاركة والمواقف
٦٣ ١ - في شعر السياسة
٧٦ ٢ - في الحروب وشعر الحماسة
٨٣ ٣ - في المدارس الشعرية
٩١ الفصل الرابع
٩١ عناصر الإبداع ومقومات التجربة
٩٣ ١ - طبيعة عاطفة الشاعرة
٩٤ ٢ - النموذج الرثائي
١٠٦ ٣ - التجربة الهجائية
١١٣ ٤ - الأنا والمديح
١٢٣ ٥ - تجارب الحنين
١٣١ ٦ - تجارب أخرى (المجون ، الزهد ، الحكم)

الموضوع	الصفحة
الفصل الخامس :	١٤٩
أساليب الأداء والمعالجة	١٤٩
١ - الشكل	١٥١
٢ - الصورة	١٥٨
٣ - اللغة والأسلوب	١٦٦
الفصل السادس	١٧٧
التشابه والتمييز	١٧٧
١ - التشابه	١٧٩
٢ - التمييز	١٩٣
خاتمة	٢١٠
مصادر ومراجع	٢١٩

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة

تعددت الدراسات الأدبية التي شغلت بدراسة المرأة العربية ، ودورها في حياة العربي بعامة ، وفي حياة الشاعر بصفة خاصة . وبدت صورة المرأة - في معظم الأحوال - مطروحة كموضوع يُشغل به الرجل ، فيكون لديه مصدر إلهام شعري ، أو عنصرا حماسيا له في ميادين الفروسية والقتال . وبقي الجانب الآخر ، أو الجوانب الأخرى ، في شعر المرأة وكأنها توارت في منطقة الظل ، وكأنها كم مهممل إلا في حدود الإطار الأول . فإذا ماورد الإطار الثاني بدت النظرة فيه خاطفة وسريعة ، وبدت الدراسة فيه قليلة ونادرة ، فإن وجدت ، فكأنها بدت على استحياء شديد ، لا يسمح لصاحبها بدرس أدبي متأن طويل ، وكأن الأمر لا يتجاوز أن يكون مجرد عجالة درس أدبي تكتمل من خلاله لوحة شعرنا القديم فحسب .

فإذا ما قصد الباحث إلى استقصاء صوره ، أو استقراء جاد لما هو بصدد من اتجاهاته أو مواقف شعرائه ، بدا الأمر مختلفا تماما . ولعل من نوافل القول هنا أن نتوقف لنؤكد كثرة الدراسات الأدبية الموجودة بين أيدينا حول الشعر وظواهره الفنية من ناحية ، وحول الشعراء الأعلام ودورهم في التأصيل لها من ناحية ثانية ، مع اختلاف - لا بد منه - في قياس رؤية هؤلاء الأعلام ، سواء على مستوى كثرة الانتاج الشعري لدى الواحد منهم ، أو من خلال معايير أخرى ترتبط بالقدرة على الإطالة في نظم القصيدة ، أو التفوق في موضوع شعري منها بعينه ، أو غير ذلك من الرؤى التي بقي لنا منها رصيد كشفته الدراسات الكثيرة حول الشعراء الأمراء في كل عصور أدبنا القديم ، ممن تهيأت لهم فرص الإمارة في فن الشعر على ألسنة المصنفين من أصحاب الطبقات ، أو غيرهم من نقادنا القدامى على اختلاف اتجاهاتهم وتعدد مدارسهم النقدية .

وبقيت منطقة الظل حافلة بزحام هائل من شعرائنا المغمورين أولئك الذين شغلوا بابقاع حياتهم اليومية ، وطفغ عليهم مشكلاتها ، وازدحم وجدانهم بمتاعب العيش

وضجيج الحياة ، مما حجبهم - أو ساهم في حجبهم - عن بلاط الخلفاء ، أو أعجزهم عن تبوؤ مكانة مرموقة لديهم ، فكانوا أشد انجذابا إلى الإطار الجماهيري ، حتى سقطوا أو كادوا يسقطون في ميزان النقد ، وهبط نصيبهم - إلى حد بعيد وواضح - في حجم الدراسات الأدبية بعامة . وهو موقف نراه واضحا فيما يتعلق بشعر النساء بصفة خاصة إلا مابقى بين أيدينا من دراسات ليست كثيرة حوله ، تكرر وقوف بعضها عنده كفصل من فصول كتاب ، أو باب من أبواب دراسة ، أو مبحث صغير جزئي ضمن بحث أدبي ، أو اتجاه أدبي ضمن اتجاهات متنوعة في عصر من عصور أدبنا القديم ، أو مجرد محاولة لجمع كم من هذا الشعر في فترة تاريخية بعينها ، ومن هنا كان هذا الشعر يترأى لنا دائما في منطقة الظل ، فإن أراد تجاوزها فعلى استحياء شديد ، وإن دُرس ففى إيجاز غير مقبول في معظم الأحيان .

ولانريد أن نتهادى في إطلاق الدعوى ، أو توجيه الاتهامات ، إذ لا يلقى بالدراسات الجادة أن يستغرقها مثل هذا الادعاء ، بقدر ما يجب أن تتوقف عليه من صور الاستقصاء والاستقراء ، والتوقف عند الاحكام وقفة تأن وتأمل ، تطرحها علينا تلك الجوانب الأخرى التى شغلت بدراسة شعر المرأة في إطار دراسات متخصصة نهض بجانب منها الدكتور أحمد الحوفي والدكتور على الهاشمي والاستاذ سليم التنير ، وما يسير على مناهج هذه الدراسات من أبحاث أخرى شغلها إبداع المرأة في عالم الشعر ، فدرست فيه جوانب كثيرة في نفس الوقت الذى تركت فيه أيضا جوانب أخرى متعددة تظل جديدة بأن تكون موضوعا لهذه الدراسة التى ترمى إلى تناول الجانب الفنى في شعر المرأة ، بعد تأمل دورها في حركة الشعر بوجه عام .

وهنا نتجاوز مرحلة التوقف عند دور المرأة في شعر الشعراء ، لتأمل موقفها كشاعرة وجدت لها مكانا بارزا في مصادر قديمة ، حاولت الترجمة لها أو حرصت على التوقف عند أخبارها ، على ذلك النحو الذى نجده عند أبى الفرج الأصفهاني ، أو ابن قتيبة ، أو ابن الأثير ، أو المرزبانى ، أو ابن سلام ، أو غير هؤلاء ممن أفسحوا لها مجالا رحبا يتناقض - إلى حد بعيد - مع إعراض أصحاب المختارات الشعرية عن جمع شعر النساء ، أو الاكتفاء بإدراجه ضمن هذه المختارات . بل ظلت الصورة واردة على ندرة شديدة ، تحكيها لنا اختيارات الفضل الضبى ، والأصمعى ، وأبى زيد القرشى ، إذا أضفنا إلى ذلك اختفاءها التام من المعلقات كشاهد آخر على هذا الغبن الذى أصابها .

ومن هنا تنوعت المواقف ، وتعارضت الآراء إزاء دراسة شعر المرأة أو القصد إلى العناية به ، على ذلك النحو الذى فاز به شعر الرجل ، وبهذا ظل شعرها - في معظمه - مجالا

بكرا يحتاج إلى درس أدبي طويل يقوم عليه ، وبحلل ظواهره ، ويكشف عن سماته الفنية ، ويتناول ما وراء هذا وذاك من دوافع متميزة أسهمت في توجيه حركته ونمو اتجاهاته .

ومن هنا كنت أرجح اعتماد المدخل الفني أساسا لدراسة شعر المرأة ، لعله يفتح بذلك أمامنا مجالات أكثر رحابة ، لا تنتهى إلى مجرد تكرير مارصده السابقون في هذا الجانب ، فهذا لا يكفي ولا يحسن ، فمن الأفضل أن تضيف إليه قيمة جديدة يجب استكشافها من خلال الاستعانة الضرورية بما ورد في الدراسات السابقة من أخبار النساء ، أو حوارات حول أعلام النساء ، أو تصانيف أدبية حول طوائف النساء ، أو محاولات لتحليل دورهن في مجالات الغناء ومجالس الطرب والمنادمة على طريقة دور القيان ، أو رسائل القيان ، أو منطقة الاستنشاد للشعراء ، أو حتى المشاركة في مجالسهم ، أو اصطناع ضروب من المناظرات والمساجلات معهم ، أو الخوض في مناطق المطارحات الشعرية والارتجال تحديا للرجال ، أو حتى في رصد أشعار النساء ، أو تصنيفاتها على نسق أبواب شعرنا القديم وموضوعاته المتعددة . لتبقى أمامنا بعد هذا كله الحاجة ملحة إلى استكمال هذا الدرس الأدبي بموقف تحليلي ، هو في جوهره محاولة جادة للكشف عن نفسية المرأة من واقع شعرها ، أو- بعبارة أخرى- عن طبيعة علاقة المرأة بعالمها تأثرا وتأثرا ، أخذاء وعطاء ، جدلا وتفاعلا مستمرين ، راحا ينعكسان- بالضرورة- فيما نظمته من قصائد أو مقطوعات أو أراجيز ، أو حتى أبيات متناثرة ترصد فيها خواطرها وأشجانها .

ولعل الرؤية المبدئية لهذا الشعر تطلع علينا بمقياس مزدوج تحكمه أولا تلك الموضوعات التي نظمت فيها المرأة شعرها ، اختيارا لما يتناسب منها مع عالمها الخاص والعام ، وتحكمه ثانيا تلك الظواهر الفنية التي خلعتها المرأة على شعرها اتساقا مع موقف بنات جنسها ممن عبرت عنهن ، فبدت هذه الظواهر قاسما مشتركا بين شعر النساء من ناحية ، ومثلة للسماة الفارقة بين شعرهن وشعر الرجال في نفس الفترات التاريخية ، ومن واقع نفس الظروف البيئية من ناحية أخرى .

على أن الحديث عن الأدب النسائي هنا ليس جديدا على إطلاقه ، ولا هو مجالا لدعوى الابتكار أو التجديد بها لم يأت به الأوائل ، ولكنه يظل بمثابة إعادة طرح ومعالجة لرؤية الأوائل حوله ، وهو- في صورته الدقيقة- جهد متواضع حول بقعة ظلت غائبة ، أو - بمعنى أدق- غامضة وغائمة في عالم الدراسات الأدبية ، وبها تستكمل الأحاديث ، وحوها تتبلور الرؤى وتتحدد الحوارات في تحليل بلاغات النساء ، أو رصد دورهن في حركة الشعر المطردة ، ليظل هذا الدرس- كما آمل- بمثابة امتداد طيب لتلك المادة المرصودة- أو المدروسة- من قبل ، فربما كان تبني قضية الفن في شعر المرأة في أدبنا القديم أمرا جديرا

بأن نفتح ملفه من جديد ، وأن نسلط عليه أضواء بحثية من حين إلى آخر ، ليظل على تجده وأهميته ، وأن نتجاوز التوقف عند أعلام النساء ، وكأن شعرنا القديم لا يحفل إلا بالنساء أو ليلى الأخيلية . فلدينا عدد كبير من النساء الشاعرات في كل فترة تاريخية على حدة ، وكأنى بهن يزاحن الرجال في نظم الشعر ، ليتركن هذا الرصيد الفني الطيب الذى يتجلى في إبداعاتهن حتى عند غير المشهورات اللائى شغلت بهن الدراسات الأدبية فأفردت لهن دراسات كثيرة أسقطت الباقيات في غياهب النسيان ، إلا لمن قدر له أن يتعامل مع مصادرنا القديمة ليطلع على تلك المواد الفنية الخصبه التى أفرزتها قرائح الشاعرات في مختلف عصور حركتنا الأدبية .

فإذا جاز لنا أن نحدد ملامح هذه الدراسة وأبعاد مجالاتها ، ففى تصورى أنها تطمح إلى استكشاف المجالات المشتركة في حركة الشعر بين الرجل والمرأة ، وذلك على مستوى الإدراك العام لمظاهر التشابه ، أو تأمل أنماط الاختلاف ، أو محاولة التعليل لهذا أو ذاك من واقع الدرس التاريخي أو الأدبي . كما أنها محاولة للسعى وراء الجوانب الفنية التى يمكن من خلالها استكناه طبيعة القصيدة العربية حين تتحول إلى نموذج من نماذج الأدب النسائي الذى تحكمه ظواهر فنية متميزة على مستوى التصوير واللغة والصياغة ، مع بحث مفصل حول الجوانب الفكرية ومحاولة تحليل طبيعة المستويات المعرفية للمرأة من خلال استجلاء هذه الظواهر ، وتأمل أبعاد ماوراءها من دلالات .

ثم هى محاولة لتتبع عالم المرأة من خلال شعرها ، وسعى للغوص في أعماق هذا العالم بكل أبعاده النفسية والاجتماعية والإبداعية ، من خلال رصد حركة الفن ، وتحليل أساليب الصياغة الجمالية ، ومن هنا كان تصورى لهذه الدراسة حتى لا تتحول إلى عمل إحصائي جاف يستهدف الرصد الكامل ، أو يتوقف عند حدود الجمع التام لأشعار النساء ، بقدر ماتريد الخروج من هذا الموقف الذى يضعف فيه الدرس الفني ، لتتناول ماوراء ذلك من درس فنى يتأمل منتخبات تنتقى من شعر النساء ، لتعرضه على مقاييس الدراسة الفنية بما يكفى لرصد ظواهره وتحليل جوانبها طبقاً لأى من هذه المقاييس .

فهى دراسة تظل قائمة في إطار منطقة الاعتداد بما سبقها من دراسات راحت تفيد منها ، وتسجل حق هذه الإفادة ، سواء حول فهم عالم المرأة ، أو مدار حوله من تراجم لكثير من الشاعرات ، أو المحاولات المتنوعة لجمع شعر النساء ، لتبقى في النهاية رهنا بهذا الموقف الفني من كل جوانبه ، ومن خلال كل أبعاده .

وربما ظهرت لدينا هنا مشكلة حول تحديد طبيعة المساحة الزمانية والمكانية التى تحيط بهذا البحث ، فكيف يتناول دراسة لشعر المرأة في شرائح أدبنا القديم دون تحديد لفترة

تاريخية معينة ، أو لبيئة مكانية محددة على نحو ما اعتدنا في دراساتنا الأدبية ، سواء لشعرائنا أو للظواهر الفنية في شعر فئات - أو فئة - منهم .

ولعلها فرصة لطرح المبرر الذى حدا بى إلى طرح الموضوع في إطار هذا الاتساع الزمانى والمكانى ، قصدا إلى استكشاف رؤية كلية لشعر المرأة من حيث هو قضية أدبية ، أو باعتباره موقفا فنيا له نسيج متميز وأنسقة خاصة ، تجمع بين شاعراته على وجه التغليب . وهنا تظل تلك السمات الجامعة سائدة على مدار الفترات التاريخية المختلفة ، أو حتى البيئات المتعددة ، فالمرأة في المشرق والمغرب هي المرأة ، عنصر له تمايزه وملامحه وسمته الخاص ، وتبقى بعد ذلك السمات الفارقة بينها هنا أو هناك . داخله ضمن قواعد التطور التى تحكم حركة مجتمعاتها بوجه عام ، وهى تسير - آنذاك - ضمن الأطر الاجتماعية التى يمكن معالجتها من خلال أى درس أدبى عام لأى من الظواهر الأدبية ، أو لفئة من الشعراء ، أو لموقف من المواقف الفنية .

من هنا يبدو التحرك البيئى بمدلوليه الزمانى والمكانى رهنا برصد ملامح التشابه ، أو استكشاف مناطق التباعد على مستوى السمات الفنية ، تلك التى تظل المرأة محورا للجمع بينها ، وأيضا عندما تظهر السمات الفارقة بما يكفى لرصدها وتأملها ، ويلزم عندئذ التعليل لها ومحاولة استقرار جوانبها واستقصاء أبعادها .

وبذا يبدو اتساع الرقعة الزمانية والمكانية أمرا واضحا ومفهوما لا يضير البحث بقدر ما يفيد ، حتى يمكن احتواء جوانب القضية وتكوين فكرة متكاملة حول ظواهر شعر النساء التى تغلبت على التعدد البيئى ، وتجاوزت الحواجز الزمانية بين شاعرة وأخريات ، متجاوزة بذلك أيضا ظاهرة التخصص التى شاعت أحيانا في أشعار الرجال .

ومن هنا تتراءى لنا منهجية البحث من خلال هذه الأنسقة : أولا تناول مواقف المرأة الشاعرة من حركة الأدب حولها ، وهى مواقف تتبادل عليها صور مختلفة ، وتدور في أكثر من محور من محاورها ، ابتداء من فهمها الواعى ، ووعيتها النقدي بحركة القصيدة ، إلى إصرارها على اقتحام عالم الشعراء ابتداء في ذلك من استماعها إلى الشعر إلى استنشادها إياه ، بما يكشف عن إدراك بين لقيمه الجمالية ، إلى ما وراء ذلك من صور الأداء الاجتماعى أو الحكيمى التى يرصدها .

بل إنها تتجاوز هذا المستوى حين تتعمق نظرتها الأدبية الفاحصة حدود ماتسمعه ، أو عالم ماتستنشده ، فإذا هى تقتحم عالم النقاد لتصدر أحكامها التى قد تختلف قيمتها ، حين نراها موزعة بين الانطباع والموضوعية ، بل قد تبعد بها كثيرا عن المنهجية النقدية .

ومع هذا تظل علامة دالة ومؤشرا خطيرا حول دور المرأة الشاعرة في فهم ماتتلقاء وماتسمعه . لتظل هذه العلامة مؤشرا عميقا إلى صدورها في شعرها عن فهم مؤكد لما هي بصدد من نماذج الإبداع والابتكار في إطار نظرية الشعر التي تعرف منه ماهيته وطبيعته ، فكأنها تعرف طبيعة ماتبدعه ، وتمتلك أدواته وتعنى تماما وظائف هذا الضرب من ضروب الإبداع .

ومن ثم كان التدرج في معالجة الفصل الأول من هذا الكتاب حول توزيع موقف المرأة العربية من حركة الشعر استنشادا وسماعا ، ثم نقدا وحكما ، ثم إبداعاً ونظماً ومعالجة وتصويراً .

ثم تعرف الدراسة طريقها عبر التوقف عند شاعرات عربيات على مستوى درجات الانتماء بمستوياته المختلفة ، الأمر الذى يحتاج إلى عدة تصانيف يمكن أن تفيدنا في تحديد ملامح الطبيعة النوعية لشعر المرأة ، من حيث هورد فعل لتلك الصور من الانتماء ، وهى تصانيف تتنوع بين صورها الاجتماعية والفنية ، ذلك أن شعر المرأة الأرستقراطية لا بد أن يختلف - وهذا بدهى - في أشياء كثيرة عن شعر الجارية مثلا ، وهو المنطق الذى يقابلنا عند الشعراء من الرجال إذا ماتذكرنا صيحة ابن الرومى حين سئل عن تشبيهات ابن المعتز فقال : واغوثاه ! إن الرجل إنما يصف ماعون بيته . وكأن الرجل يسلم بضرورة هذا المنطق الطبقي الذى ينعكس - أول ما ينعكس - فى الصياغة الشعرية ، ومن هنا رأيت أن تنتهى هذه التصانيف إلى دراسة شعر الأميرات ، وتحليل سماته الفنية المميزة له ، لينطلق البحث من إسارها ، إلى معالجات أخرى لشعر بقية الطبقات من حرائر وجوار ومغنيات . ثم ليأخذ سبيله بعد ذلك فى اتجاه آخر يغلب عليه الجانب الفنى توزيعا بين منطق الكم الذى نراه مترجما فى ندرة دواوين الشاعرات من النساء ، وبين ماتناثر منه فى كتب المختارات الأدبية ، وهو منطق يبدو ضروريا ، لا لتوزيع طبقات الشاعرات فحسب ، بل لكشف تلك الجوانب التى تطلع علينا بها الدراسة من خلال تحليل الكثير أو القلة لدى هذه الشاعرة أو تلك ، إذ ربما كان للانتماء الطبقي أيضا دوره فى هذا التصنيف الكمى الذى يأتى خطوة أخرى للوصول إلى التوصيف الفنى لإبداع الشاعرات . وعندئذ تفرض المقاييس النقدية نفسها فى إطار من الفهم والإدراك المتأني لطبائع شعر النساء ، وماغلب عليه من سمات فنية تسمح لنا بتوزيع شاعراته إلى مشهورات ينافس الرجال فى الإبداع ، وأخريات ظل شعرهن فى مكانته المتواضعة التى عجز عن تجاوزها .

وفى فصل تال تتوقف الدراسة عند حدود المشاركات النسائية فى حركة التاريخ السياسى والتاريخ الأدبى معا ، إذ تلقانا تلك الإسهامات الهامة التى يمكن تلمسها من خلال أشعار النساء فى إطار الشعر السياسى ، بل نجد منها نماذج فذة فى شعر الحروب

والحماسات ، وإسهامات أخرى متنوعة في ميادين القتال . فإذا ماطلع علينا ميدان الأدب وجدنا مدارس شعرية نعرفها في شعر الرجال تنعكس آثارها في أشعار النساء ، بل تزدهم بالنساء الشاعرات ، فإذا بالنشأة ترك آثارها واضحة جليلة في هذه الأنماط من الإبداع ، وإذا نحن أمام مدارس شعرية تعكس آثارها في شعر المرأة بوجه عام .

وانتقالا من هذه المشاركات ، وتجاوزا لتلك المواقف تتراءى لنا بإلحاح شديد ضرورة الدراسة الفنية لشعر النساء ، في إطار من التأمل لعناصر الإبداع ، وتحليل مقومات الفن الشعري على النحو الذى يجب معالجته من خلال تفصيل طبائع التجارب ، ومحاولات ربطها بهامية الشعر ، وفهم المرأة الشاعرة له ، إلى رؤية عنصر الخيال وبيان دوره في تصوير التجربة ، وكيف توزع بين الإبداع التصويرى والتقريرى ، أو في إطار الجمع بين الأسلوبين متجاورين في القصيدة ، ثم طبيعة المعالجة الأسلوبية بما تنسم به من عموم الأداء ، على نحو مانعرفه لدى شعرائنا في إطار القاسم المشترك الذى يسود بينهم في المعانى والألفاظ والصور ، أو مايتجاوز ذلك من سمات خاصة تظل مرتبطة بشخصية الشاعرة مميزة لها بين بنات جنسها وأبناء جيلها على السواء .

وفي ظنى أن مثل هذه الدراسة لاينبغي أن تهمل ماتستكشفه من حوار شعري للمرأة إزاء عالم الرجل ، وهو أمر يبدو على قدر من الأهمية للتعرف على المجالات التى وظفتها الشاعرة العربية في محاولة رصد موقفها بين الصراحة والتلميح ، أو محاولات إخفاء التجارب وتعميتها ، وهى أمور عكستها القصيدة النسائية في ألوان من الرثاء ، أو صور من الشكوى الشعرية ، وأنماط من التحدى للرجل ، وصور من المساجلات الشعرية التى تعمق هذه الرؤية وتكشف أبعادها .

ويبقى لتتويج هذا الدرس أن نتأمل أمرين أساسيين :

الأول : يتوقف عند القواسم المشتركة بين شعر المرأة وشعر الرجل من خلال أداء النص الشعري نفسه ، أو من خلال تحليله بناء على تمريره عبر الخطوات السابقة في منهج الدراسة ، إذ يظل القاسم المشترك هنا أساساً لمناقشة قضية التشابه بين شعر الرجال والنساء على مستوى الموضوعات الشعرية المطروحة هنا أو هناك ، وهو أمر يتطلب حديثاً تقليدياً حول موضوعات الشعر الموروثة المتعارف عليها ، واستمرارية التعامل مع هذه الموضوعات على مستوى العصور الأدبية المختلفة من ناحية ، ثم على مستوى الشعراء جميعاً سواء في ذلك المشهورون أو المغمورون من ناحية ثانية ، وأخيراً على مستوى الإبداع في عالم الشعراء والشاعرات على السواء من ناحية ثالثة .

والثانى : يظل معلقا بطبيعة الخلاص من أزمة هذا التشابه إذا ما وجدت صورا للتميز تكفى لكشف الحقائق حول شعر المرأة على مستوى الموضوعات التى انفرد بها شعرها ، ثم على مستوى أساليب المعالجة الفنية التى تضع أمامنا رصيда متميزا من الشعر النسائى له سياته وملاحمه الخاصة .

على أن مافى هذه المشكلات من حوار قد يقودنا إلى نتائج من الطبيعى أن نتركها إلى نهاية الكتاب ، حتى يمكن استقصاؤها ورصدها فى موضعها الطبيعى بعد فصول الدراسة .

وتظل مصادر هذا البحث رهنا بما رصدته مصادرنا القديمة من أشعار النساء سواء ما جمع منها فى دواوين الشاعرات ، أو ما عرض منها فى المختارات الشعرية حول شعر النساء بصفة خاصة على طريقة المرباني فى « أشعار النساء » ، أو السيوطى فى « مجالس النساء » أو غير ذلك من أخبار وردت فى فصول مستقلة حول النساء المشهورات عامة ، أو الشاعرات منهن بصفة خاصة . كما تظل هذه الدراسة بمثابة امتداد لما نهض به بعض باحثينا من حوار أدبى حول شعر المرأة ، وهو ما يحسن تركه الآن ليأتى فى موضعه فى آخر الكتاب بين ثبت المصادر والمراجع ، ومن خلال ما يظهر منه فى ثايا منهج الدراسة بين فصوله ومباحثه .

وفى إطار ريادة هذه الأرض الجديدة أتمنى أن يحقق لى هذا الكتاب طموحا ، وأن يضع بين يدى القارئ صورة واضحة لشعرنا النسائى وموقفه من أدبنا العربى القديم .

والله أسأل أن يسدد خطانا ، وأن
يحببنا الزلل ، وعليه - وحده - قصد السبيل

دكتوراه مى يوسف خليف

القاهرة يناير ١٩٩١

الفصل الأول

المرأة العربية وهركة الشعر

- ١ - الاستنشاد والسماع .
- ٢ - الإبداع والحوار الشعرى .

استطاعت المرأة العربية أن تفرض وجودها المتميز في زحام الحركة الأدبية ، وضجيج مذاهبها واتجاهاتها ، على مدار العصور المختلفة ، وهو وجود تكرر ظهوره في مجالات الحياة المتعددة ، إذا ما أخذنا بما تمدنا به المصادر من أخبار حول دور المرأة العربية في حياة المجتمع القديم ، فقد جمعت إلى جانب دورها النسائي أمّا أو زوجة أو أختاً أدواراً أخرى خرجت فيها فارساً مقاتلاً ، أو شريكاً في الحق السياسي ، أو دافعاً لحروب دامية تؤثر في مصير القوم على نحو ما نعرف عن موقف ليلي بنت المهلهل أم عمرو بن كلثوم ، وما كان من أحداث في بلاط عمرو بن هند الملك المتوج ، إذ بدأ صوته الذي ترامى إلى مسامع ابنها « وإذلاه لتغلب » بمثابة إنذار خربى ينطلق من خلاله الفارس انطلاقته المحمومة التي يقطع فيها رأس عمرو بن هند ^(١) .

وشبيه بهذا الصوت أيضاً ما كان في قصة حرب البسوس نسبة إلى خالة أجساس بن مرة سيد بنى بكر ، ومعروفة تفاصيلها حول ما أصاب ناقتها مما انتهى إلى قولها :

لعمرك لو أصبحت في دار منقذ لما ضيم سعد وهو جار لأبياتى
ولكننى أصبحت في دار غربة متى يعدّ فيها الذئب يعد على شاتى
فيا سعد لا تغرر بنفسك وارتحل فإنك في قوم عن الجار أموات
ودونك أذوادى فإنى عنهم لراحلة لا يفقدون بنياتى
وتكون مقولة البسوس بمثابة نذير لإشعال حرب دامت أربعين عاماً على أرجح الروايات .

ولسنا في حاجة إلى استجلاب الشواهد التاريخية حول خطر المشاركات السياسية للمرأة في حركة عالمها من حولها ، على نحو ما تحكيه - على سبيل المثال - قصة بلقيس ملكة اليمن القديمة ، أو قصة زنوبيا ملكة تدمر ، أو قصة ربحانة بنت معد يكرب التي وقعت في أسر الصّمة بن عبد الله ثم تزوجها ، فأنجبت « دريدا » الذي عُرف نسبته إليها ، وكذلك إخوته ، ومن أمثال فاطمة بنت الخرشب الأنبارية التي وقعت في أسر حمّل بن بدر

(١) تراجع تفاصيل القصة في الأغاني ١٩ / ١٧٥ - ١٧٦ .

فرمت بنفسها من هودجها منكسة فماتت ^(١) معبرة بذلك عن حالة قصوى من حالات رفض العربية للضميم أو الهوان الذى ينتظرها فى عالم السبايا والأسيرات .

وتكثر الأمثلة التى تنتهى بنا إلى مزيد من الاستكشاف لمكانة المرأة فى عالمها بوجه عام ، ويهمننا منها أيضا ذلك الوجه الخاص لتلك المكانة التى أسهمت بدورها فى حركة الشعر من حولها ، حتى لنستطيع أن نتبين حجم هذا الاسهام ، ونتوقف عند طبائعه التى تحكيها لنا المصادر والمراجع ، حين نجد فى الأخبار ما يشير إلى الاعتداد بمكانة المرأة الشاعرة ابتداء من شهودها منتديات الشعراء ، إلى مراسلات الشعراء لها ، إلى اجتماعها بالشعراء والخلفاء والأمراء ، إلى كثرة الرجال لديها ، إلى المجالس الأدبية التى تقوم بإدارتها ، إلى ما تستنشده من الشعراء بين يديها ، إلى تخصيص أخبار الشعراء بما كان من موقف الشاعر منهم من خلال امرأة شاعرة مثله ، إلى الحوار الذى يدور بين الشاعر والمرأة ، إلى ألوان من تتاجيها مع الشعراء ، إلى نظرفها أحيانا بالشعر ، إلى إجازتها على ماتسمعه أو تستنشده منه ، إلى دقة الاستفسار لديها عن شعر معين أو قصيدة محددة ، إلى زواج الشعراء والشاعرات ، إلى شهادة الشعراء للشاعرة ، إلى اجتماعها بالنساء أو إيوائها للرجال ، أو انشادها شعرها ، أو تفوقها على الشاعر ، أو تحولها إلى ناقدة للشعر إلى جانب كونها مبدعة فيه . فكل عنصر من هذه العناصر التى أوجزناها إيجازا فى هذه الفقرة ، يحتاج - بدوره - إلى تحليل واف ليشكل بنية الفكرة التى يدور حولها هذا الفصل بمباحثه الثلاثة .

١ - الاستنشاد والسماع

ونمذنا المصادر بفيض من الأخبار حول تحول المرأة العربية إلى ناقدة وأديبة تبرز فى منتديات الشعراء ، فتعبر بينهم عن وجودها وتميزها ، وتعتد بمكانتها ، بل تزيد من تثبيت هذا الوجود فى عالم الشعر إذا أخذنا بما سجله أبو الفرج فى أخبار أبى دهب ^(٢) وأيضا فى أخبار ذى الرمة والقحيف العقيل عند الحديث عن خرقاء ^(٣).

(١) الأغاني ٢١/١٦ وانظر عبد الله عفيفى ٤٠ - ٤٢ .

(٢) الأغاني ١٣١/٧ .

(٣) انظر أخبار الشاعرين فى الأغاني أيضا .

ومع روايته حول دهل يرصد أبو الفرج ماكان من هواه لامرأة من قومه يقال لها عمرة ، وكانت - على حد تصويره - امرأة جزلة يجتمع إليها الرجال للمحادثة وإنشاد الشعر والأخبار ، ثم يتناول عرض قصتها مع دهل هذا تفصيلا بما قد لايفيدنا إلا في تناول هذه المنطقة المحددة من الخبر بما يفيد انتشار تلك المجالس الأدبية التي أسهمت فيها المرأة بهذه القوة وتتناول الأخبار المزيد من الدلالة على إسهام المرأة في حركة الأدب التي لم تكن غفلا منها ، ولا خلوا من إدراك أبعادها على نحو ما يروى عن احتكام الشعراء إليها ، إذا تجاوزنا بذلك تلك الرواية المطروقة حول أم جندب وتفضيلها لشعر علقمة على شعر زوجها^(١) .

ولنلتقي بشواهد أخرى في هذا المجال تحكى عن إلحاح الشعراء على ليل الأخيلى لتكون بينهم حكما ، ولشعرهم ناقدة ، وهم ينتظرون المفاضلة التي تطلع بها عليهم ، على نحو ماكان من حميد بن ثور الهلالي ، والعجير السلولى ، ومزاحم العقيل ، وأوس بن غلفاء الهجيمي حين حكموها في وصفهم للقطاة ، فحكمت للعجير السلولى وقالت :

ألا كل ما قال الرواة وأنشدوا بها غير ما قال السلولى بهرج
فأثار حكمها حفيظة حميد بن ثور الذى راح يهجوها بعد ذلك ردا على موقفها منه
على هذا النحو ، مما ينم عن اعتداده بموقفها وخطر دورها النقدى في الانتصار لغيره على شعره .

كما تتردد شواهد أخرى في أخبار جميلة المغنية الأموية في المدينة ، وفي أخبار سكينه بنت الحسين بما يتسق مع عرض هذه القضية^(٢) وكان الشاعرة العربية قد اجتذبت الرجال إلى مجالسها الأدبية ، ولكنها لم تقنع بذلك ، بل تجاوزت حد الاكتفاء بسماع الشعر ، ليطلب منها أن تتذوق كل مايقال وليتتظر الشعراء حكمها بعد ذلك في إصدار نظائر تلك الأحكام النقدية .

ويجمع أبو الفرج رصيذا طيبا من أخبار الشعراء ، وماكان من مجالسهم التي حضرتها النساء على نحو ما يرويه عن مجالس بشار بن برد وخاصة مجلس « البردان » ، وكان النساء يحضرنه فيه^(٣) .

(١) تراجع الرواية في الأغاني والمعلقات .

(٢) يراجع الأغاني في أخبار عمر بن أبى ربيعة .

(٣) الأغاني ٢٣٣/٣ .

وهو ما تكرره رواية في أخبار يونس الكاتب عن فتیان أهل المدينة وفيهم يونس الكاتب وجماعة ممن يغنى فخرجوا إلى واد يقال له « دومة » من بطن العقيق في أصحاب لهم ، فتغنوا ، واجتمع إليهم نساء أهل الوادي إلخ ^(١) .

ولايهمنا أمر اجتماع النساء مع الشعراء على إطلاقه بقدر ما يهمننا ما كان يدور في هذه المجالس ، فإذا الشاعرة تنشد شعر الشاعر ، على نحو ما يحكيه أيضا عن حبابة جارية يزيد وكيف كانت تغنيه بشعر الأحوص ^(٢)

أو حتى حين تستفسر عن الشعر على نحو ما يرويه من دخول امرأة على ابن الأحوص ، فقالت له : أتروى قول أبيك :

لى ليلتان فليلة معسولة ألقى الحبيب بها بنجم الأسعد
ومريجة همى على كأننى حتى الصباح معلق بالفرقد ^(٣)

كما يروى أيضا عن انتصار المرأة على الشاعر ، وذلك حين تفحمه مقولتها متخذاً في ذلك شاهداً من موقف بشار بن برد حين قالت له امرأة : أى رجل أنت لو كنت أسود اللحية والرأس ! فقال بشار : أما علمت أن بيض البزاة أثمن من سود الغربان ، فقالت له : أما قولك فحسن في السمع ، ومن لك بأن يحسن شيبك في العين كما حسن قولك في السمع ! فكان بشار يقول : ما أفحمنى قط غير هذه المرأة ^(٤) .

وكثيرة هي أخبار أبى الفرج التى تتبع فيها رصد هذه الظاهرة من خلال تناوله وتعليقاته حول أخبار الشعراء مع النساء ^(٥) .

ثم تتعدد الشواهد وتتزاحم على نحو ما يرصده أيضاً في أخبار أبى نواس مع جوارى عصره ، وخاصة مع عنان جارية الناطقى ، وهو ما تدعمه أخبار الجوارى بصفة عامة سواء من قبل أخبار أبى الفرج أو مما تدعمه رسالة القيان للجاحظ .

(١) الأغاني ٣٩٠/٤

(٢) نفسه ٢٤٥/٤

(٣) نفسه ٢٥٧/٤

(٤) نفسه ١٩٧/٣

(٥) انظر على سبيل المثال ٢٥٦/٦ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٢٣٤ ، ١٧٠/٤ .

وتتجاوز الأخبار هذا المدى لتحكى كثيرا من مراسلات الشعراء للشاعرات ، حيث يتحول الشعر لديهن إلى لغة حوارية طريفة ، تجيد المرأة التعامل من خلالها على النحو الذى يلح عليه أبو الفرج أيضا فى الأغاني ^(١) ومنه - على سبيل المثال - ما يحكىه عن خُزَامَى جارية الضبط المغنى وكيف كانت شاعرة مجيدة اشتاق إليها ابن المعتز فراسلها مرارا ، فتأخرت فى الرد عليه ، فكتب إليها :

رأيتك قد أظهرت زهدا وتوبة فقد سُمجت من بعد توبتك الخمر
فأهديت وردا كى يذكر عيشة لمن لم يمتعنا بيهجتها الدهر

فأجابته بشعرها من قبيل الاعتذار قائلة :

أتانى قريض يأمرى محبر حكى لى نظم الدر فُصل بالشذر
أكرمت يا بن الأكرمين إنابتى وقد أفصحت لى ألسن الدهر بالزجر
وأذننى شرح الشباب بينه فياليت شعرى بعد ذلك ماعذرى ؟

فربما بدت هذه المراسلات الشعرية ، وأشبابها كثيرة ، بمثابة نموذج دال على صدى المؤثر الحضارى فى الشعراء والشاعرات فى العصر العباسية بصفة خاصة ، فهى إنما تعكس النموذج الحضارى الجديد من خلال علاقة الشاعر بالشاعرة ، ويظل الشاهد واردا حول هذا الدور البارز للمرأة الشاعرة حين تلتقى بالشعراء ، وتندمج معهم فى متدياتهم ، حتى تبدو بينهم مبرزة ظاهرة ، تعرض قريضها على أئمة الشعر وفحولته ، على نحو ماورد فى الرواية المشهورة عن قدوم الخنساء على النابغة مع الأعشى وحسان ، فعرضت على النابغة شعرها وأعجب به ^(٢) .

ويبدو أن حب الشعر قد أصبح أقرب إلى نفس المرأة حين ينبغ فى أسرتها شاعر ، فإذا هى تروى عنه ، وتنشد شعره إذا ما أخذنا بما روى عن قدوم الفارعة بنت أبى الصلت أخت أمية على رسول الله ﷺ بعد فتح الطائف فقال لها : هل تحفظين من شعر أخيك شيئا ؟ فأخبرته خبره وأنشدته من شعره قوله :

(١) الأغاني ٢٩٤/١٠ .

(٢) معجم ما استعجم للبكرى ٧٦٦ وقد تعدد تداول المصادر القديمة والدراسات الحديثة للرواية ، انظر المرأة للهاشمى ٢٨١ .

كل عيش وإن تطاول يوما صائر مرة إلى أن يزولا
ليتنى كنت قبل ماقد بدا لي في تلال الحى أرعى السعولا

فقال لها رسول الله : كان مثل أخيك كمثل الذى آتيناها آياتنا فانسلخ منها ، فأتبعه
الشيطان فكان من الغاوين^(١) .

ثم تحكى الروايات عما كان يدور فى مجالس الشعراء والشاعرات من المساجلات
الشعرية ، وربما وقع من ذلك طرف فى بلاط الخلافة ذاته ، على نحو ما يروى عن موقف
(فضل) حين طلب الخليفة المتوكل من على بن الجهم أن ينظم بيتا ، ويدعو (فضل)
لتجيزه فقال على :

لاذ بها يشتكى إليها فلم يجد عندها ملاذا

فأطرقت ثم قالت :

فلم يزل ضارعا إليها تهطل أجفانه رذاذا
فعاتبوه فزاد عشقا فبات وجدا فكان ماذا

ويبقى من مثل هذه الروايات وما يسير على نهجها أن نسجل دور المرأة العربية فى
مجالس الشعراء ، مستمعة للشعر ، تستنشد الشاعر ، وربما أجازت على ما استحسنته
منه ، وهو ما تعكسه المصادر فى ذلك الاهتمام بالمرأة الشاعرة بصفة خاصة ، وتوزيع
أخبارها فى مناطق منها مختلفة يعكس لنا منها جانباً صاحب الأغاني^(٢) .

كما يتعلق بهذا الاهتمام أيضا ما ينتشر فى تلك المصادر من أخبار المرأة سواء فى ورودها
مستقلة فى أبواب الترجمة لها والتعريف بسيرها^(٣) أو فى سياق مجموعة أخرى من الأخبار .

أو فى ورود سير بعض النساء سواء أكن شاعرات أم غير شاعرات فى زحام أخبار
الشعراء على منهج أبى الفرج فى تخصيص أخبار شاعر من الشعراء مع صاحبة له^(٤) .

(١) الإصابة ١٥٦/٨ .

(٢) انظر الأغاني ٩٥/١ ، ٣٤٤ ، ٣٧٢/٢ ، ٢١/٣ ، ٢٢٢ ، ٢٢٣ ، ٣٠٥ ، ٢٧٤/٣ ، ٣٠١ ، ٧/٥ ، ٢٧٤ ، ٢٩/٦ - ٣١ .

(٣) انظر الأغاني ٥٨/٢٢ ، ٢٠٢ - ٢٠٧ ، ٣٧٧/٢٠ ، ٣٣٩ / ٣١٦ / ١٩ / ٣١٤ / ١٧ / ٧٣ ، ١٦٤ ، ٢٢١ ، ٢٠١/١٠ ، ١٦ / ٥ ، ١٨٠ ، ٢٩٤ .

(٤) الأغاني ٢٥٦/٦ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ، ٣٢٤ .

أو ما يعرضه من روايات وحوارات تقع بين الشاعر والنساء^(١) أو القصد إلى اقتران اسم الرجل أحياناً باسم امرأة^(٢) أو ما يروى من إنشاد المرأة شعراً لنفسها إذا ما أخذنا بما رواه ضمن أخبار إسحاق بن إبراهيم من سماعه لإنشاد أم محمد الأعرابية لنفسها بيتين ، وهو حاج ، فاستحسنها ، وصنع فيها لحناً غناه الوائق فاستعاده ، حتى أخذه ، وأمر له بثلاثة آلاف درهم ، وهما :

عسى الله يا ظمياء أن يعكس الهوى فتلقين ما قد كنت منه لقيت
ثراء فتحتاجي إلى فتعلمي بأنى به أجزيك حين غنيت^(٣)

وكذلك المرأة تتبادل الإنشاء ، وبدلاً من أن تستنشد الشعراء ، فهي تشدهم الشعر ، وقد نظمته أو ارتجلته على نحو ما رواه أبو الفرج أيضاً من خبر الأعرابية وابنتها ضمن ما ذكره من أخبار إبراهيم الموصلي حين سأها عن قولها الشعر ، فأجابت بنعم ، فطلب منها أن تشده فأنشدته :

تقول لأترب لها وهو تمترى دموعاً على الخدين من شدة الوجد
أكل فتاة لا محالة نازل بها مثل ما بى أم بليت به وحدي
يرانى له حب تنشب في الحشى فلم يبق من جسمي سوى العظم والجلد
وجدت الهوى حلواً لذيذاً بديشه وآخره مر لصاحبيه مردى^(٤)

وخلاصة القول حول الصورة الأولى ما تطرحه من نماذج المشاركة الإيجابية للمرأة في حركة الشعر - على بساطتها - إذ تظل واردة في كثير من الأمثلة التي تعكسها هذه الروايات حول منتديات الشعراء والشاعرات ، وما يدور بينهم وبينهن من صيغ الحوار والمساجلات ، ومحاولات الارتجال والانشاد ، وما تكشفه المراسلات الكثيرة التي كان الشعر وسيلتهن فيها ، وكذا ، ما تشير إليه الروايات من اجتماع المرأة الشاعرة مع الشعراء ، وازدهار المجالس الأدبية من خلال تلك المشاركة التي يبدو استنشادها الشعر أساساً من أسس تلك المجالس ، وهو ما يقودنا إلى تلمس المظهر الثاني من مظاهر تلك الشاعرية ، والذي

(١) الأغاني ٢/ ٦٩ .

(٢) نفسه ٧/ ٢٩٨ .

(٣) نفسه ٥/ ٣٦٥ .

(٤) نفسه ٥/ ٢٦٠ .

يرتبط - في جوهره - بما بعد هذا الاستنشاد من قدرة على الفهم والتمييز لما يطرح في مجالس الشعر ، فإذا هي تبدو شاعرة متذوقة وناقدة ، مع قدر واضح من التجاوز بالطبع في وصفها بالناقدة ، ولكن الذى يخفف من حدة هذا التجاوز أيضا ذلك الجانب التأثرى والموقف الانطباعى الذى يرتبط بالذوق الفردى لمتلقى العمل الشعرى ، وذلك قبل تحول النقد إلى الأصول المنهجية التى تدفع به إلى قدر لا يخفى من الموضوعية والعلمية .

ويبدو أننا هنا في حاجة إلى معاودة قراءة الروايات المختلفة التى تخبرنا عن دور المرأة الشاعرة في إصدار الحكم على ما تتلقاه من شعر تستنشه ، أو تحضر مجالسه ، أو يرقى إلى مسامعها ، فمن خلال رصيد هذه الأحكام قد نكوّن لها في أذهاننا صورة الناقدة بالفهم الذى أوضحته من قبل .

ومن النماذج السريعة التى تكشف عن حقها في إصدار الحكم على ما تنشده ما كان من موقف الخنساء وهند بنت عتبة في سوق عكاظ ، حيث قالت هند : اقرنوا جملى بجمال الخنساء ، ففعلوا ، فلما دنت منها قالت لها الخنساء : من أنت يا أختي ؟ قالت : أنا هند بنت عتبة أعظم العرب مصيبة ، وقد بلغنى أنك تعاضمين العرب بمصيبتك فبم تعاضمينهم ؟ قالت : بأبى عمرو بن الشريد وأخوى صخر ومعاوية . فبم تعاضمينهم أنت ؟ قالت : بأبى عتبة وعمى شيبة وأخى الوليد . قالت الخنساء : لسواهم عندك ، ثم أنشأت تقول :

<p>أبكى أبى عمرا بعين غزيرة وصنوى لا أنسى معاوية الذى وصخرا ومن ذا مثل صخر إذا غدا فذلك يا هند الرزية فاعلمى فقلت هند بنت عتبة تجيبها :</p>	<p>قليل إذا نام الخلى هجودها له من سراة الحرتين وفودها بساهمة الأطال قب يقودها ونيران حرب حين شب وقودها</p>
---	---

<p>وحاميهما من كل باغ يريدها وشيبة والحامى الذمار وليدها وفى العز منها حين ينمى عديدها^(١)</p>	<p>أبكى عميد الأبطحين كليهما أبى عتبة الخيرات ويحك فاعلمى أولئك آل المجد من آل غالب</p>
--	---

(١) الأغاني ٤/ ٢١٠ .

وقالت الخنساء يومئذ :

من حس لى الأخوين كالفصنين أو من رآهما
قرمين لا يتطلمان ولا يرام حاهما
ويلى على الأخوين والقبر الذى واراها
لا مثل كهلى فى الكهول ولا فتى كفتاهما
رمحين خطيين فى كبد السماء سناهما
سادا بغير تكلف عفوا يفيض نداهما^(١)

وهى رواية نستكشف منها دور المرأة البارز فى أسواق الأدب ، والتبارى فى فن القول الشعرى ، إذ لم يكن حضور الشاعرتين سوق عكاظ إلا من منطلق الشهادة لكلتيهما بالشاعرية والتميز ، والاستعداد للمنافسة والمساجلة فى أشهر أسواق الأدب . وطريف أن يدور هذا الحوار بين شاعرتين فى موقفين متشابهين على مستوى الفن الرثائى ، لتعرض كل شاعرة ما تراه من قولها ، وبما يكفى للكشف عن نظرتها للطابع الوجدانى فى شعرها . فالموقف يجمع بهذا الشكل بين منطقتى الإبداع والنقد معا ، فنحن بإزاء حركة شعرية نقدية ترصدها الشاعرتان ، كما رصدتها الخنساء أيضا فى موقفها فى سوق عكاظ وقد ضربت لنا بغة بنى ذبيان قبتة المشهورة من الأدم ، حيث راح الشعراء يجتمعون إليه فيها ، فدخل إليه حسان وعنده الأعشى ، وقد أنشده شعره ، وأنشدته الخنساء مرثيتها المشهورة التى رثت بها أخاها صخرا :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار
حتى انتهت إلى قولها :

وإن صخرا لتأتم الهداة به كأنه علم فى رأسه نار
وإن صخرا لمولانا وسيدنا وإن صخرا إذا نشتو لنحار

فأعجبه شعرها ، وقال لها : اذهبي فأنت أشعر النساء ، ولولا أن أبا بصير- كنية الأعشى الكبير- أنشدنى قبلك لفضلتك على شعراء هذا الموسم . فغضب حسان وقال : والله أنا أشعر منك ومنها . فسأل النابغة حسان عن أشعر بيت قاله فأنشده :

(١) الأغاني ٤/ ٣٤٠ ، الشعر والشعراء ١٢٣ .

لنا الجففات الغر يلمعن في الضحى وأسيفنا يقطرن من نجدة دما

فقال النابغة : إنك شاعر لولا أنك قلت الجففات فقلت العدد ، ولو قلت الجفان
لكان أكثر . وقلت : يلمعن في الضحى ، ولو قلت يبرقن بالدجى لكان أبلغ في المديح ،
لأن الضيف بالليل أكثر طروقا ، وقلت الغر وكان الأفضل أن تقول البيض ، لأن الغر
بياض قليل في لون آخر غيره ، وقلت يقطرن من نجدة دما فدللت على قلة القتل ، ولو قلت
يجرين لكان أحسن لانصباب الدم .

وعلى تعدد الروايات حول هذا الخبر ، ومحاولته إقحام الخنساء كناقدة تتولى هي هذا
الحوار مع حسان وتقد شعره ، يظل الخبر علامة دالة على الاعتراف بمكانة الشاعرة في
منتديات القوم ومحافل الجمع من ناحية ، وعلى تقبل إصدار الحكم لها أو منها بين الشعراء
من الرجال من ناحية أخرى .

وما أظن المرأة حين تجيز على شعر تسمعه إلا ناقدة تستمع وتعي وتقوم وتعجب
بما قومت ، وتستهنجن ما انتقدت ، وعندئذ تكشف مبررات الإجازة أو الهجوم على نحو
ما تمدنا به تلك الرواية التي يرويها أبو الفرج من موقف فاطمة بنت الحسين ، وهي تجيز
موسى شهوات على شعر قاله فيها ، إذ ينقل الخبر عن زفاف فاطمة بنت الحسين إلى عبد الله
ابن عمرو بن عثمان بن عفان عارضها (سار حياها) موسى شهوات :

طلحة الخير جدكم	ولخير الفواطم
أنت للطاهرات من	فرع تيم وهاشم
أرتجيكم لنفعكم	ولدفع المظالم

فأمرت له بكسوة ودنانير وطيب .

على أن تدخل المرأة برأيها عالم الشعراء لم يكن أمرا هينا ، بل يجب أن يعتد به اعتداد
امرئ القيس بموقف زوجته أم جندب من شعره وشعر علقمة في الرواية المشهورة التي
طرقتها معظم الدراسات الأدبية وكأنها الرواية الوحيدة التي تشهد للمرأة في العصور الأولى
بالإسهام النقدي المتميز ، على ما في الحكم - أحيانا - من مبالغت تعطي أم جندب أكثر
من حقها ، وإلا ما أطلقها امرؤ القيس .

وقريب من نفس المنهج ما يروي أبو الفرج مما كان من أم جحدر وتفضيلها ابن ميادة
على الحكم وعملس ، حيث قال إن هذه أول ما هاج التهاجي بينهما حين تحاكما إلى أم

جحدر بنت حسان المرية ، ففضلت ابن ميادة على الحكم وعملس ، فغضبا ، وقال كل منها أبياتا في هجائها^(١) .

وعلى هذه الطريقة في المفاضلة بين الشعراء يورد خبرا عن تفضيل سكينه بنت الحسين لجرير على الفرزدق حين زعم الفرزدق أمامها أنه أشعر الناس ، فقالت له : كذبت ، أشعر منك الذى يقول :

بنفسى من تجنبه عزيز على ومن زيارته لمام
ومن أمسى وأصبح لا أراه ويطرقنى إذا هجع النيام .
فقال : والله لو أذنت لى لأسمعتك أحسن منه . قالت : أقيموه فأخرج . ثم عاد إليها من الغد فدخل عليها ، فقالت : يا فرزدق من أشعر الناس ؟ فقال : أنا ، قالت : كذبت ! صاحبك جرير أشعر منك حيث يقول :

لولا الحياء لعادنى استعبار ولزرتُ قبرك والحبيب يزار
لا يلبث القرناء أن يتفرقوا ليل يكر عليهم ونهار
فقال : والله لئن أذنت لى لأسمعتك أفضل منه ، فأمرت به فأخرج . ثم جاء فى اليوم الثالث ليتكرر الموقف ولتشد سكينه ما أعجبها من قول جرير :

إن العيون التى فى طرفها حور قتلنا ثم لم يحين قتلنا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به وهن أضعف خلق الله أركانا
أتبعتهن مقلة لإنسانها غرق هل ما ترى تارك للعين لإنسانا^(٢)
ويستكمل أبو الفرج الرواية بما لا يفيدنا هنا من بقية تفاصيلها ، إذ يبقى لنا منها هذا الشاهد على مكانة المرأة فى تذوق الشعر ، والمفاضلة بين ما تحفظه لهذا الشاعر أو ذاك .

وكثيرة هى الروايات التى تدور حول دور سكينه بنت الحسين فى حركة الشعر استشادا ونقدا وإجازة ، على ذلك النحو الذى أبرزه المرزبانى فى أخباره ومن اجتماع الشعراء فى ضيافتها من أمثال جرير والفرزدق وكثير وجيل ونصيب ، وكيف كانوا يمكنون

(١) راجع تفاصيل الرواية فى الأغاني ٢٨١/٣ - ٢٨٢ .

(٢) الأغاني ٤٤٨/٤ .

لديها أياما حتى أذنت لهم فدخلوا ، فقعدت حيث تراهم ولا يرونها ، وتسمع كلامهم ، وأخرجت لهم جارية وضيئة قد روت الأشعار والأحاديث ، فأدارت حوارا طويلا مع الفرزدق نقدت فيه بعضا من أبيات شعره ، وكذا فعلت مع جرير وغيره من الشعراء على لسان مولاتها ، وهى تؤاخذ كل شاعر على موقفه ، فتعيب على الفرزدق أن يظهر الفحش فى شعره فيفسده بذلك ، وتؤاخذ جريرا على أن يجعل المرأة صائدة لقلبه حتى إذا أناخت ببابه جعلت دونها ستره ، ثم أخذت على كثير أن لم يجعلها - أى محبوبته - بخيلة تعرف بالبخل ، ولا سخية تعرف بالسخاء ، ثم ذكرت جميلا بقوله :

ألا ليتنى أعمى أصم تقودنى بشينة لا يخفى على كلامها

لتقول له : أفرضيت من نعيم الدنيا وزهرتها أن تكون أعمى أصم إلا أنه لا يخفى عليك كلام بشية ! قال : نعم ، فوصلتهم جميعا وانصرفوا^(١) . وطريف فى هذه الرواية أن تحوى كماً طيباً من الأبيات الشعرية التى اتخذتها الشاعرة الأدبية وسيلتها لإصدار أحكامها ، فهى تعدد من محفوظها لهذا الشاعر أو ذاك بما يكفى لإصدارها الحكم عليه أوله ، ناهيك عن هذا الحشد من الشعراء ممن كانوا فى ضيافتها انتظارا لإبداء موقفها إزاء شعر كل منهم .

ثم أضف إلى ذلك اهتمام الشعراء أنفسهم بما تصدره من آراء بدليل بقية الرواية حول تحسر الفرزدق على موقفه ، وما كان من رأيها فيه ، ومحاولة استعطافها ، واستدراج إشفاقها عليه .

وتتكرر الروايات الدالة على الظاهرة والمؤكدة لها من خلال ما جمعه المرزبانى من أخبار أخرى ، منها ما يحكى عن عقلية بنت عقيل بن أبى طالب وكيف كانت تجلس للناس . فبينما هى جالسة إذ قيل لها : العذرى بالباب ، فقالت : ائذنوا له . فدخل . فقالت : أنت القاتل :

فلو تركت عقلى معى ما بكيتها ولكن طلابيها لما فات من عقلى

إنما تطلبها عند ذهاب عقلك ، لولا أبيات بلغتني عنك ما أذنت لك ، وهى :

علقت الهوى منها وليدا فلم يزل إلى اليوم ينمى حبها ويزيد
فلا أنا مرجوع بما جئت طالبا ولا حبها فيما يبيد يبيد

(١) الموشح ٢٦٤ وما بعدها .

يموت الهوى منى إذا ما لقيتها ويحى إذا فارقتها فيعود
ثم قيل : هذا كثير عزة والأحوص بالباب ، فقالت : ائذنوا لها . ثم أقبلت على
كثير فقالت : أما أنت ياكثير فالأم العرب عهدا فى قولك :
أريد لأنسى ذكرها فكأنما تمشل لى ليل بكل سبيل
ولم تريد أن تنسى ذكرها ؟ أما تطلبها إلا إذا مثلت لك ! أما والله لولا بيتان قلتها
ما التفت إليك وهما قولك :

فياحبها زدنى جوى كل ليلة ويأسلوة الأيام موعذك الحشر
عجبت لسعى الدهر بينى وبينها فلما انقضى ما بيننا سكن الدهر
وتطول الرواية وتتعدد التفاصيل على نفس النسق الذى تبدو فيه المرأة ناقدة تعى
حقيقة ما تقول حول ما أعجبها من شعر ، وتكشف أسرار إعجابها به ، ومأراحت تستهجنه
أو تزدريه سر رفضها له ، وهامهم كبار شعراء العصر بين يديها ينتظرون أحكامها بين
الاستحسان والاستهجان .

وتمتد الظاهرة لدى شاعرات العصر العباسى ممن حرصن على الثقيف بالشعر من
خلال ما حفظنه من أشعار ، إذا أخذنا بما عرضه ابن عبد ربه من خبر فضل الشاعرة ، وقد
أهديت إلى المتوكل وأدخلت عليه فقال لها : أشاعرة أنت ؟ فقالت بظرف : كذا زعم من
باعنى واشترانى . فضحك المتوكل وطلب منها الإنشاد فأنشدته :

استقبل الملك إمام الهدى عام ثلاث وثلاثين
خلافة أفضت إلى جعفر وهو ابن سبع بعد عشرينا
بل ربما جاءت الروايات بما يسجل تعلق الخلفاء بالجوارى الشاعرات ^(١) لتصبح هن
عندهم كلمة نافذة لاتكاد ترد .

على أن موقف المرأة راوية للشعر وناقدة له يصح أن نراه موزعا بين شاعرات ظهرن
فى البيئة العربية دون انتماءات إلى أسر شعرية ، وبين أخريات تهاى هن هذا الانتماء ، وكأننا
بصد مدارس شعرية تتوارث النظم والرواية والنقد مما سنعرض له تفصيلا فى الحديث عن

(١) الأغاني ٦ / ٣ - ٤ .

تلك المدارس في موضعه من هذه الدراسة ، ولكن ما يهمننا من هذا الجانب هنا أن قدرة المرأة على الرواية والنقد تظهر بجلاء لدى الشاعرات من بنات الشعراء ، إذا أخذنا بما روى عن الفارعة بنت أبي الصلت أخت أمية بعد فتح الطائف حين قدمت على رسول الله ﷺ كما رأينا الرواية تفصيلا من قبل وتزداد الصورة وضوحا لدى الأعشى وقد علم ابنته وثقت الشعر ، وظهر ذوقها واضحا في نقده وفهمه ، إذا أخذنا بما روى عن قوله لها : عدى لى المخزيات - أى القصائد البارعة التى تعجز غيره - فتعد منها :

أغر أروع يستسقى الغمام به لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا^(١)

وكذلك كان موقف ابنة حسان بن ثابت وقد عرف عنها حسها الشعرى وذوقها الأدبى المرفه ، حتى اطمأن إلى ذلك أبوها بدليل ما أصابه من الأرق ذات ليلة ، وعنده ابنته ، فعن له الشعر فقال :

متاريك أذنب الأمور إذا اعترت أخذنا الفروع واجتثنا أصولها

ثم أجبل فلم يجد شيئا ، فقالت له ابنته : يا أبتاه ، كأنك أجبلت ، قال : أجل ، فقالت : هل لك أن أجيز عنك ؟ قال : نعم قالت : أعد فأعاد البيت فقالت :

مقاويل بالمعروف خرس عن الخنا كرام يعاطون العشيرة سولها
فحمى حسان فقال :

وقافية مثل السنان رزينة تناولت من جو السماء نزولها
فقالت :

براهما الذى لا ينطق الشعر غيره ويعجز عن أمثالها أن يقولها

وكأننا ندخل مع الفتاة وأبيها في مجال من التبارى في النظم وتبادل الإسهام والمشاركة في الإبداع وتوارد الخواطر بديهة وارتجالا ، مما ينم عن ذوق أدبى رفيع ثقافته الابنة من خلال صلتها بأبيها الذى اطمأن - بدوره - إلى قدراتها فشجعها وقبل لإسهامها معه حين أحس عجزه عن النظم .

(١) الأغاني ١٥/١٠٦ .

وقد يبدو مكملا لهذه الصورة مارواه ابن قتيبة في عيون الأخبار من نسبة بيت في الحكمة إلى امرأة من ولد حسان بن ثابت إذ تقول :

سل الخير أهل الخير قدما ولا تسل فتى ذاق طعم العيش منذ قريب^(١)

وهو الموقف الذى يتكرر نظير له ضمن مرويات أبى الفرج في أخبار طويس من أن القوم قد طربوا حين سمعوا شعراً غناه طويس حتى قال لهم : أتدرون من قال هذا الشعر؟ قالوا : لا ندرى لمن هو إلا أنا سمعنا شعراً حسناً . قال : هو لفارعة بنت ثابت أخت حسان ابن ثابت ، وهى تتعشق عبد الرحمن بن الحارث بن هشام المخزومى . فنكس القوم رؤوسهم ، وضرب عبد الرحمن برأسه على صدره فلو شقت الأرض له لدخل فيها^(٢) .

ولم يكن الشعر هنا هو موضع المؤاخذه على إطلاقه ، ولكنه الحديث الغزلى الذى تبدو غريبة فيه تلك الشكوى ، وذلك البث الذى احتوته الأبيات التى غناها طويس :

يا خليل نابنى سهدى لم تنم عينى ولم تكد
كيف تلحونى على رجل أنس تلتذه كبدى
مثل ضوء البدر طلعت له ليس بالزميلة النكد

ثم تأتى رواية أبى الفرج حول شعر أمامة بنت ذى الإصبع ، وكيف كانت شاعرة تمتلك ناصية الإبداع الرثائى الذى برز فى رثائها لقومها ، وكذلك ماكان من موقفها من أبيها حين رآته قد نهض فسقط وتوكتاً على العصا ، فبكت فقال :

ذكرت أمامة أن مشيت على العصا وتذكرت إذ نحن م الفتيان

وهنا تلتقى خيوط الموقف حول النقد وانعكاسات التأثير حال التلقى فى عالم المرأة ، مما يمكن الاعتداد به كموقف نقدى ، واعتباره جزءاً من الذوق الأدبى للمرأة ، وقد ثقفت ماقاله الشعراء ، أو ماعرض عليها من شعرهم ، فكان لها حق تسجيل الانطباع ، أو حتى إصدار الأحكام ، ووقفت فى ميدان الشعر تصول وتجول من خلال إبداعها من ناحية ، وذوقها المتأنق من ناحية أخرى .

(١) عيون الأخبار ٣/ ١٥٠ .

(٢) الأغاني ٣/ ٣٤ .

وربما انتقلت عدوى الشعر بين بنات البيت الواحد لتكتمل أركان صورة الشاعرية المتداولة على المستوى الأسرى ، إذا أخذنا بما رواه صاحب السيرة من أن عبد المطلب كانت له ست بنات ثناعات ، ولهن شعر رصين العبارة قوى السبك ، سامى المعانى ، منهن صفية وبرد وأم حكيم البيضاء^(١) .

وتزداد هذه اللوحة وضوحاً فيما شغفت به المرأة من شعر عمر بن أبى ربيعة ، وماكان من تعلق النساء بشعره الغزلى على نحو ما رصده أبو الفرج من رواياته حول حبشية وكانت من مولدات مكة ظريفة صارت على المدينة ، فلما أتاها موت عمر اشتد جزعها ، وجعلت تبكى وتقول : مَنْ لَمكة وشعابها وأباطحها ونزهها ، ووصف نساؤها وحسنهن وجمالهن ووصف مافيهما ؟

ف قيل لها : خفضى عليك ، فقد نشأ فتى من ولد عثان رضى الله عنه ، يأخذ مأخذه ويسلك مسلكه ، فقالت : أنشدونى من شعره فأنشدوها ، فمسحت عينها وضحكت وقالت : الحمد لله الذى لم يضيع حرمة^(٢) .

فإذا بذوق الحبشية الشعرى يرتد إلى إعجابها بشعر العرجى كامتداد لشعر عمر ، بدليل إبداء فرحها بمولد شاعر آخر يستكمل مدرسته ، وتبقى فى الرواية العلامات الدالة على هذا التدوُّق الشعرى حين ترصد المرأة كمتلقية مواطن الفقد التى أحستها مع موت عمر الذى وقف شعره على وصف شعاب مكة وأباطحها وحسن نساؤها ، فإذا ما اطمأن القوم الى مولد شاعر آخر يكمل نفس الاتجاه لاتقتنع حتى تستند من شعره بما يكفى لتخفيف حدة الأسى لديها ، وإذا هى تطمئن وتهدأ بعد ما أنشدها القوم من شعره .

ومن هنا كان الحديث عن المرأة الشاعرة وغير الشاعرة والتوقف عند ذوقها الحضارى والأدبى ، ووصفها بالبلاغة والبيان والفصاحة ، وها هو ذا بشار يتحدى أن يأتية الخطأ وقد ولد ونشأ فى حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بنى عقيل ، مافيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإذا دخل إلى نساوتهم فنساوتهم أفصح منهم^(٣) . ومن هنا أيضاً رأينا المرأة تفحم الشاعر ، كما عرضنا من قبل موقفها من بشار ، وهو ما يعيد أبو الفرج الحوار حوله فى رواية

(١) سيرة ابن هشام ١٠٨/١ .

(٢) الأغاني ٣٧٢/١ .

(٣) نفسه ١٤٢/٣ .

أخرى حول بعض المتظرفات ممن كن يدخلن على بشار فيجتمعن عنده ، ويستمعن إلى شعره ، فسمع كلام امرأة منهن ، فعلقها قلبه ، وراسلها يسألها أن تواصله ، فقالت لرسوله : وأئى معنى فيك أو لك في ؟ وأنت أعمى لاتراني فتعرف حسنى ومقداره ، وجعلت تهزأ به فى المخاطبة ^(١) .

وإذا بالمرأة تجد فى شعر الشاعر متعة ترتضيها لنفسها ، أو يبدو الموقف لها بغیضا ترفضه ، على نحو ما حكته هذه الرواية ، فإذا بها تتظرف بالشعر ، وتفحم الشاعر ، وربما تندبه ، على نحو ما عرضنا فى رواية الحبشية حول العرجى وعمر ، أو ما يتردد لدى أبى الفرج أيضا ضمن أخبار الحارث بن خالد المخزومى مما يعد تكراراً لروايته عن العرجى ، مع اختلاف طفيف فى الصياغة حول سوداء بالمدينة كانت مشغوفة بشعر عمر ، فلما بلغها نبأ وفاته جزعت فجعلت لاتمر بسكة من سكك المدينة إلا ندبته ، فلقيتها بعض فتیان مكة ، فقال لها : خفضى عليك فقد نشأ ابن عم له يشبه شعره شعره ، فقالت : أنشدنى بعضه فأنشدها أبياته التى يقول فيها :

إنسى ومانحروا غداة منى عند الجمار تؤودها العُقل
قال : فجعلت تمسح عينها من الدموع وتقول : الحمد لله الذى لم يضيع حرمه ^(٢) .

وإذا بالمرأة ترصد جانباً من ذوقها الأدبى فى إبداعها ، كما رصدها فيما استنشده من الشعر ، وما استمعت إليه منه ، أو أصدرت أحكامها بشأنه ، فربما اعتدت بهذا الذوق الذى قد ينعكس فى أبيات سريعة تنظمها على نحو ما جاء فى أخبار إسحاق بن إبراهيم من أن أم محمد الأعرابية قد أنشدته لنفسها هذين البيتين ، فاستحسنتهما وصنعت فيهما لحناً غنته للوائق ، فاستعاده حتى أخذه وأمر لها بثلاثين ألف درهم وهما :

عسى الله يا ظمياء أن يعكس الهوى فتلقين ما قد كنت منه لقيت
ثراء فتحتاجى إلى فتعلمى بأن به أجزيك حين غنيت ^(٣)

(١) الأغاني ١٩٨/٣ .

(٢) نفسه ٣٣٨/٣ .

(٣) نفسه ٣٦٥/٥ .

وإذا هي في رواية أخرى تعكس إعجابه بشعرها ، ويعكسه أيضا إسحاق في رده عليها شعرا على نحو ما كان من امرأة من بنى كلاب يقال لها زهراء تحدث إسحاق وتناشده ، وكانت تميل إليه ، وتكنى عنه في عشيرتها إذا ذكرته بجُمْل ، قال : فحدثني إسحاق أنها كتبت إليه وقد غابت عنه تقول :

وجدى بجُمْل على أنى أجمجه وجد السقيم ببراء بعد إذناف
أو وجد نكلى أصاب الموت واحدا أو وجد مغترب من بين آلاف

قال : فأجبتها :

أقر السلام على الزهراء إذ شحطت وقل لها قد أذقت القلب ماخافا
أما رثيت لمن خلفت مكتثبا يُدري مدامعه سما وتوكافا^(١)
فما وجدت على ألف أفارقه وجدى عليك وقد فارقت ألفا

وقد مرت بنا رواية الأعرابية وابنتها التي أنشدت أبياتا جرت لحننا بعد ذلك ، مما يخدم نفس الجزئية التي نحن بصدد عرضها الآن حول الذوق الأدبي الذي يسهل لصاحبه مهمة النظم والإنشاد إلى جانب إعجابه بما ينشده وبما يحفظ من الشعر .

وتجمع الأخبار في مصادرنا القديمة - أو تكاد - على هذا الذوق النسائي في تلقى الشعر وإصدار الحكم له أو عليه سواء أكان في دائرة إبداع المرأة أم تعلق بشعر الرجال ، صحيح أننا لسنا بصدد إحصاء هذه الأخبار أو استقصاء كل الروايات ، ولكن بعضا منها قد يؤكد الظاهرة موضع الدراسة ، ويكفى لدعمها دليلا وبرهانا عليها ، ذلك أن مارصده الحصرى في زهر الآداب قد يضيء الموقف ، ويحقق المزيد من الوضوح إذا أخذنا بما يرويه عن كثير عزة وقد دخل عليها يوما فقالت : ما ينبغي أن نأذن لك في الجلوس . فقال : ولم ذلك ؟ قالت : لأنى رأيت الأحوص ألين جانبا عن الغوانى منك في شعره ، وأصرع خدا للمساء ، وأنه الذى يقول :

ياأيها اللائمى فيها لأصرمها أكثرت لو كان يُغنى عنك إكثار
أكثر فلست مطاعاً إذ وثيت بها لا القلب سال ولا فى حبها عار

(١) الأغاني ٥/ ٣٤٠ .

ويعجبني قوله :

إذا أنت لم تعشق ولم تدر ما الهوى فكن حجرا من يابس الصخر جلمدا

ثم تعرض الرواية مجموعة أخرى من الأبيات إلى أن يقول لها كثير : قد والله أجاد
فما استقبحت من قولي ؟ قالت : قولك :

وكننت إذا ماجئت أجللن مجلسى وأظهرن منى هبة لاتجهما
يحاذرن منى غيرة قد عرفنها قديما فلا يضحكن إلا تبسما

وقولك :

وددتُ وبست الله أنك بكرةٌ هجانٌ وأنى مُضْعَبٌ ثم نهْرُبُ
كلانا به عُزٌّ فمن يرنا يقل على حسنهما جرباء تعدى وأجرب
نكون لذي مال كثير مُغْفَلٌ فلا هو يرعانا ولا نحن نطلب
إذا ماوردنا منهلا صاح أهله علينا فما ننفك نُؤذَى ونُضْرَبُ

وبحك ! لقد أردت بى الشقاء . . أفما وجدت أمنية أوطأ من هذه ؟ فخرج خجلا^(١).
إذ تظل الرواية بمثابة كشف عن هذا الوعي الشعري العميق لدى عزة ، حين تريد أن تنال
من كثير لا من خلال مجرد اتهام توجهه إليه ، ولا هي دعابة تتفكه بها ، ولكنها لغة الشعر
التي بها تحدثت وعرضت موقفها بين أبيات تحفظها لشاعرها كثير ، وأبيات أخرى كثيرة
تنشدها للأحوص ، وهى تريد أن تنهض بالمفاضلة بين هذه وتلك ، فتعرض ماذكرته من
أبيات فى تلك الرواية بما يكشف عن هذا الحس النقدي الذى ينضوى على ذوق وفهم ووعى
لما حفظته عزة ، دون أن تكون شاعرة من ذوات الإنتاج الفنى العميق . ولا أظن الإطالة
فى عرض الروايات تضيف جديدا ، بقدر ماستظل شاهدا يؤكد تلك المقولة حول الذوق
الأدبى للمرأة العربية فيما تستنشده وتتلقاه من الشعر . وكذا فيما أبدعته منه . وهو مايزداد
وضوحا فى الحديث عن الإبداع والحوار الشعري لدى الشاعرات العربيات .

* * *

(١) زهر الآداب ٤/ ٤٠٦ - ٤٠٧ .

٢ - الإبداع والحوار الشعري

وتأتى هذه المرحلة تنويجا للحديث حول المرأة العربية وحركة الشعر من حولها ، حين تقف إزاءه متلقية متذوقة ، وتنطلق مبدعة فيه ، متحاورة من خلاله على نحو ماترويه الأخبار الكثيرة عن نظم النساء للشعر في المجالس والمنتديات ارتجالا وبديهة ، أو إعداداً وصنعة ، أو ماكان من اتخاذهن له وسيلة للحوار ، وإظهار القدرة على الإبداع والتذوق معا ، أقصد بذلك أن الشاعرة لاترد إلا بعد فهم دقيق لما تتلقاه من شعر من يواجهونها من شعراء أو شاعرات ، فهي ظاهرة - إذن - تستحق التأمل والتوقف ، ونبدأ الحوار حولها بما عرضه السيوطي « نزهة الجلساء » من أن حفصة بنت الركوني كانت شاعرة جميلة مشهورة بالحسب والمال ، واتفق أن بات أبو جعفر عبد الملك بن سعيد هو وإياها في بستان وكان يهاوها فقال :

عشية وارانا بجود مؤمل	رعى الله ليلاً لم يُرح بمذمم
إذا نفحت هبّت بريا القُرْنُفَل	وقد خفقت من نحو نجد روائح
قضب من الريحان من فوق جدول	وغرّد قمرى على الروح وانثنى
عناق وضمّ وارتشاف مُقبّل	يرى الروض سرورا بما قد بدا له

فقال حفصة :

ولكنه أبدى لنا الغل والحسد	لُعْمرك ماسرّ الرياض بوصلنا
ولا صدح القمرى إلا بمن وجد	ولا صفّق النهر ارتياحا لقربنا
فما هو في كل المواطن بالرشد	فلا تحسن الظن الذى أنت أهله
لأمر سوى كيا يكون لنا رصد ^(١)	فما خلت هذا الأفق أبدى نجومه

فإذا بالشاعرة تتحاور مع الشاعر بلغة مشتركة تنم عن تذوق وفهم لما بدأ به حديثه متخذاً من عناصر الطبيعة أدوات مشاركة له في علاقتها به ، فالليل يجود عليه ، ويواريه معها ، ولذا يدعو له ، والرياح تهب عليهما عذبة محملة بروائحها الطيبة تشاركهما متعة هذا اللقاء ، والقمرى يغرّد على دوحه ، وقضب الريحان تنثنى فوق الجدول ، والروض يزدحم بحركة أشجاره سرورا وسعادة بين ضم وعناق وقبل إسهاما منه بفرحة هذا اللقاء ..

(١) نزهة الجلساء ٤٠ .

فالشاعرة تتلقى هذه الصور جملة وتفصيلا ، وتنشد على أساس منها حوارها الشعري الذى تتبدى فيه علامات ذكائها ووعيتها حين تجعل الروض بمثابة الحاسد الذى يحمل الغل والحقد عليها ، ومن ثم راحت تفسر سر تصفيق النهر بعيدا عن ارتياحه بقرعها ، وكذا تغريد القمرى تعبيرا عن سعادته بمن يحب ولا علاقة له بهما ، لتضيف إلى المشاهد الكونية التى رسمها الشاعر نجوم الليل الذى دعا له ، حيث ترى فى تلك النجوم رسدا لهما فى مجلسهما . ويظل هذا الحوار الشعرى علامة متميزة فى توظيف الشعر النسائى فى هذا الاتجاه الذى يعد فيه وليد اللحظة والتجربة ، بعيدا عن الإعداد البطيء ، أو الأناة المتعمدة أو الصنعة المتأنية فيقرب من باب الارتجال والقول على البديهة ، فهو تعبير تلقائى عن فوق الشاعرة فيها هى بصدد نظمته وتصويره فى أبياتها .

وتتكرر صيغ الحوار الشعرى فى عالم المرأة حتى تمثل ظاهرة كثيرة الشبوع فى إبداعها ، وكثيرة هى الروايات التى جمعها صاحب كتاب « مصارع العشاق » حول هذه الضروب من الحوار الشعرى فيما رصده من قصص المحبين الذين هم أولى الناس بتبادل رسائل الهوى واللجوء إلى الشعر أساساً لتلك الرسائل ، فهذه فتاة من بنى أسد يحال دون زواجها من محبوبها الذى لقيها يوما ليقول لها :

لعمري يا سعدى لطلال تأثمتى	ومعصيتى شيخى فيك كليهما
وتركى ذا الحيين لم أبغ منهما	سواك ولم يربع هواى عليهما

فتجيبه فتاته :

حبى لا تعجل لتفهم حجتى	كفانى ما بنى من بلاء ومن جهد
ومن عبرات تعترينى وزفرة	تكاد لها نفسى تسيل من الوجد
غلبت على نفسى جهارا ولم أطق	خلافاً على أهلى بهزل ولا جد
ولن يمنعونى أن أموت برغمهم	غدا جوف هذا الغار فى جدث وحدي
فلا تنس أن تأتى هناك فتلتمس	مكاني فتسلو ما تحملت من جهدى

ويستكمل صاحب الكتاب روايته حول مصرع العشاقين على طريقته فيما صنفه فى كتابه من هذا الجانب ^(١) .

(١) مصارع العشاق ١٨٦/١ .

والمهم أن تظل الرواية لدينا شاهدا على طبيعة النظم الشعري النسائي في إطار هذه
البلغة الحوارية التي ازدهم بها - بصفة خاصة - عالم الشعراء الغزلين ، فما بالنا إذا كان
المتغزل شاعرا ، والمرأة موضوع غزله شاعرة أيضا ، لنا إذن أن نتتظر هذا الضرب المتميز
من ضروب الإبداع الشعري الذي ينهض على أساس عفوى تلقائي تغلب عليه البديهة
غلبة الصدق في تصوير التجربة والتعبير عنها من الواقع الشعري (الحى) للمرأة الشاعرة ،
فلاشك أن ماتنظم من أبيات في معرض هذا الحوار يظل كشفا عن كم من الصلوق
الوجداني والتلقائية في تصوير الموقف كجزء متميز في مرحلة الإبداع الشعري .

وصورة أخرى نرى فيها المرأة الشاعرة تندفع بنفس التلقائية لتخاطب زوجها شعرا
على نحو ما حدث من ليلي الأخيلىة وهى تحكى للحجاج عن زوجها ثوية الذى أكثرت من
رثائياتها فيه ، وهى بصدد شكواها وتصوير حزنها تستعيد لوحات من ماضيها معه قبل موته
معتمدة على لغة الحوار الشعري التى اتخذت منها وسيلة للتفاهم معه حين ظنت أنه قد
خضع لبعض الأمور ذات مرة فقالت له :

وذى حاجة قلنا له : لاتبع بها فليس إليها ماحييت سبيل
لنا صاحب لاينبغى أن نخونه وأنت لأخرى صاحب وحليل^(١)

وكان الشاعرة تعكس سيطرة إبداعها عليها حتى فيما تحكيه عن ذلك الماضى من
حرصها على مخاطبة زوجها شعرا ، ناهيك عن لوحات فنية كثيرة ترسمها روايات العشاق
من اللجوء إلى هذه الألوان من الحوار ، بما يكشف عن إيقاع النفس الحزينة حتى أن الشاعر
وهو ينتظر موته يروح يبكى بكاء يمنعه من الكلام . وينشد زوجته ، ليعكس مخاوفه عليها
بعد موته :

أخبرينى بما تريدن بعدى والذى تضمرين يأم عقبه
تحفظينى من بعد موتى لما قد كان منى من حسن خلق وصحبه
أم تريدن ذا جمال ومال وأنا فى التراب فى سُحق غُربه
فأجابته ببكاء وانتحاب :

قد سمعنا الذى تقول وماقد خفته ياخليل من أم عقبه

(١) مصارع العشاق ٢٨٦/١ .

أنا من أحفظ الأنام وأرعا هم لما قد أوليت من حسن صحبه
سوف أبكيك ماحيت بشجو ومراثٍ أقولها وبسذبه^(١)

وهنا لاتتوقف لغة الحوار بين انعكاسات القلق على نفس الشاعر وهو يعانى سكرات الموت ، وكأننى به يعكس آخر صور الصدق فى تجاربه الحياتية قبل انتقاله إلى العالم الآخر ، وكأن زوجته تنتحب أيضا إشفاقاً عليه وحزنا على فراقه ، فهى ترصد شعرا مايطمئنه على مكانته فى نفسها ، وما سيكون من سيطرة الحزن عليها طيلة حياتها بعده ، فإذا بالرجل يهدأ بالا ، وتطيب نفسه ، ولكن ساوس النفس مازالت تداعبه وتثير سخطه ومخاوفه ، فلا يسعه إلا أن يعبر عنها ثانية فى قوله :

أنا والله واثق منك لكن ربما خفت منك غدر النساء
بعد موت الأزواج ياخير من عُو شرَ فارعى حقى بحسن الوفاء
إننى قد رجوت أن تحفظى العهد مد فكونى إن مت عند الرجاء

قال : ثم اعتقل لسانه فلم ينطق حتى مات . فلم تلبث بعده حتى خطبت من كل جانب فقالت مجيبة لخطابها :

سأحفظ غسانا على بُعد داره وأرعاه حتى نلتقى يوم نُحشرُ
وإنى لفى شغل عن الناس كلهم فكفُوا فما مثلى بمن مات يغدر
سأبكى عليه ماحيت بعبرة تجول على الخدين منى وتحذر^(٢)

ثم تطول تفاصيل الرواية بما لايفيدنا رصده هنا إذ يبقى لنا من أهميتها مايدل على رصد التجربة فى صورتها المتباعدتين بين استعانة المرأة بشعرها على استرضاء زوجها ، وبث الطمأنينة فى نفسه حين يبدو عليها قلقا ، ومن جانبها حذرا ، بحكم خبرته بعالم المرأة ، ثم هى توظف شعرها فى هذا الحوار الجماعى العام الذى تردبه على خطابها ، مؤكدة لهم استمرارية عهدهما مع زوجها بعد موته ، ففى كلا الموقفين بدا الحوار الشعرى المتنوع أساسا عكست فيه المرأة موقفها إزاء زوجها قبل موته ثم بعد الموت . وتتكرر ألوان مفصلة من هذه الصيغ الحوارية فى كثير من روايات الكتاب على نحو ماتكشفه لغة الحوار بين

(١) الأغاني ٢٠١/٣

(٢) مصارع العشاق ٢٩٠/١

حبيش ومحبوبته منذ تغزله في جمالها إلى ما أجابته به من شعر ، إلى رده على شعرها إلى معاودتها النظم في الإجابة على قوله ^(١)

وهناك ضروب من هذا الحوار في قصص الحب العذرى المشهورة التي رددتها الألسنة طويلا على نحو مانرى في قصة عروة وعفراء ، وما كان من تأخر حوارها معه حتى يتحول إلى رثاء له بعد موته ، إذا أخذنا بما ذكره صاحب الكتاب من قولها ترثيه :

ألا أيها الركب المخبون وبحكم
فلا هنىء الفتيان بعدك غارة
فقل للحبالي لأترجبن غائبا
ولا فرحات بعده بغلام

فكان الحوار هنا يأتي متأخرا بعد وفاة الطرف الأول الذى طال حوار الشعرى حول عفراء ، وهى حينئذ تستجمع طاقتها لصياغة حوارية متميزة تندرج في باب الرثائيات النسائية ، وربما تحولت اللغة الحوارية إلى منطقة أخرى يغلب عليها التطرف بالقدرة على النظم ، وتسجيل دور البديهة والارتجال ، على نحو ما تحكيه رواية صاحب الكتاب - أى مصارع العشاق - عن فضل الشاعرة ، وما كان من استئذان رجل فأذنت له وقالت : ما حاجتك ؟ قال : تميزين مصراع بيت من شعر . قالت : ماهو ؟ قال :

من لمحب أحب في صغره

فقلت :

فصار أحدىثة على كبره

من نظر شفه وأرقه
لولا الأمانى لمات من كمد
فكان مبدا هواه من نظره
ما إن له مسعد فيسعد

فها هو الحوار الشعرى يتحول إلى ضرب من التدريب على القول على منهاج المصراع الواحد الذى قذف به الرجل للشاعرة فإذا هى تجيبه باستكمال البيت بالمصراع الثانى لتدخل في باب الإضافة فتشد ثلاثة أبيات تحيل من خلالها لغة الحوار إلى أسلوب لاختبار القدرة على النظم الشعرى ، وتفتيق مجال القول .

ولذا يأخذ هذا الحوار ضروريا متنوعة وأشكالا أخرى من التبارى والإطالة ، وحتى التحدى بين الشاعرة ومن يتحاور معها ، وقد يكون الطرف الثانى - زوجها - على نحو

(١) انظر مصارع العشاق ٣١٥/١ - ٣١٦ .

مارواه صاحب معجم الأدباء^(١) من قصة حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصاري ، وهي رواية تخدم القضية التي عرضنا لها من قبل حول مدارس الشاعرات ووراثتهن الشعر من آبائهن أو إخوتهن ليؤسسن بذلك أسرا شعرية ، فتأتى قصة حميدة هذه وكانت زوجا لخالد ابن المهاجر بن خالد بن الوليد ، تزوج بها بدمشق لما قدم على عبد الملك بن مروان فقالت فيه :

كهول دمشق وشبانها أحب إلينا من الجالية

فقال يجيبها :

أسنا ضوء نار ضمرة بالقف مرة أبصرتُ أم سنا ضوء برق
قاطنات الحجون أشهى إلى قد بى من ساكنات دور دمشق
يتضوعن لو تضمخن بالمسك لك ضنانا كأنه ريح مرق

ثم طلقها ، فخلفه عليها روح بن زنباع ، فنظر إليها يوما تنظر إلى قومه جذام ، وقد اجتمعوا عنده فلامها ، فقالت : وهل أرى إلا جذاما ، فوالله ما أحب الحلال منهم ، فكيف بالحرام ، وقالت تهجوه :

بكى الخز من رُوح وأنكر جلده وعجت عجيجا من جذام المطارف
وقال العبا قد كنت حينا لباسهم وأكسية كردية وقطائف

فقال روح يجيبها :

فإن تبك منا تبك ممن يصونها وماصانها إلا اللئام المقارف
وقال لها :

أئنسى على بما علمت فإننى مئن عليك لبس حشو المنطق
فقالت :

أئنسى عليك بأن باعك ضيق وبأن أصلك فى جذام ملصق
فقال روح :

أئنسى على بما علمت فإننى مئن عليك بنتن ريح الجورب

(١) معجم الأدباء ٢٠/١٠ .

وهي رواية تتعدد فيها ألوان الحوار وصوره ، ويكثر فيها الشعر على مستوى البيت ، وتكرر الظاهرة بين المرأة وزوجها الثاني ، كما حدث الحوار مع زوجها الأول ، وكأنه طبع الشاعرية فيها وطابعها ، إذ لاتعرف هدوءا ، ولاتتوقف عن هجاء ، فهي شاعرة وابنة شاعر ، شاء حظها ألا توفق في زواجها فراحت تهجو الزوج الأول ، الذي يرد عليها هجاءها ، ثم تتناول قوم زوجها الثاني بالهجاء ، ويرد عليها بدوره ، على مافى اللغة من صيغ هجائية مفرطة في تصوير ضيقها بمن تهجو ، وكأنها أيضا تُغلب تجربتها مع هذا أو ذاك ، وتستجيب لانفعالاتها الداخلية التي دفعتها على إظهار بغضها الصريح لزوجها الأول ، فإذا هي تبدأ معه المعركة ، وهو يقول الشعر يجيبها منتصفا لنفسه ، ويتكرر الموقف ثانية حين تبدأ هي بهجاء قوم زوجها وبهجائه هو أيضا ليرد عليها ، فإذا مارداً أحابت ثانية ولم تتوقف ، وكأننا أمام معركة متميزة في الحياة الزوجية لدى المرأة حين توظف شعرها بهذه الصورة الخاصة النادرة من منطلق الحوارات الشعرية المتعددة والمتنوعة . ولعل هذا هو ما جعل صاحب الكتاب يكتفى من ترجمته لحميدة هذه الأبيات فحسب . وهو ماصنع له نظيرا في ترجمته لحفصة الركونية التي اتخذنا من شعرها شاهدا من قبل حيث توقف عند ترجمتها شاعرة أديبة مشهورة بالحسب والأدب والجمال والمال ، جيدة البديهة ، رقيقة الشعر ، أستاذة ، وليت تعليم النساء في دار المنصور أمير المؤمنين عبد المؤمن بن علي ، وسألها يوما أن تنشده فقالت ارتجالا :

ياسيد الناس يامن	يؤمل الناس رفته
امنن على بطرس	يكون للدهر عده
نخط يمينك فيه	الحمد لله وحده

أشارت بذلك إلى العلامة السلطانية ، وتولّع بها أمير المؤمنين عبد المؤمن وتغير بسببها على أبي جعفر أحمد بن عبد الملك بن سعيد العنسي ، وكان عاشقا لها متصلا بها ، يتبادلان رسائل الغرام على النحو الذي مر بنا قبل ذلك ، وهو ماتستكمل تلك الصورة التي يعرضها تفصيلا ياقوت حول مابلغها من أن أبا جعفر سعيد علق بجارية سوداء ، فأقام معها أياما فكتبت إليه :

ياأظرف الناس قبل حال	أوقعه وسطه القدر
عشقت سوداء مثل ليل	بدائع الحسن قد ستر
لايظهر البشر في دجاها	كلّا ولايصر الخفلر

بالله قل لى وأنت تدرى
من الذى حبّ قبل روضا
بكل من هام فى الصور
لا تَوَرَّ فيه ولازهر؟

فكتب إليها معتذرا :

لاحكم إلا لأمر ناهٍ
له محيّا به حياتى
كضحوّة العيد فى ابتهاج
بسعده لم أمل إليه
عدمتُ صبحى فاسودّ عشقى
إن لم تلُحْ يانعميم روحى
له من الذنب يُعتذر
أُعِيدُ مجلاه بالسُور
وطلعة الشمس والقمر
إلا طريقاً له خبر
وانعكس الفكر والنظر
فكيف لا تُفسدُ الفكر^(١)

وعلى غرار هذه الرسائل المتبادلة ، وما تحمله من لغة الحوار الشعرى تعددت بينهما
المواقف ، وتعددت أيضا الرسائل ، وبدت لغة الحوار موزعة بين الاتهام والرد عليه ، أو
الاعتراف والاعتذار ، بما يمس حياة الشاعرة اليومية فى علاقتها بالشاعر .

وتكاد مصادرنا القديمة تلتقى حول هذا الاهتمام بشعر المرأة ، موزعا بين استنشاد
وإعجاب ، وبين استشهاد وتبادل رسائل وحوار ، ففى كتاب « النساء » ضمن كتاب
« عيون الأخبار » لابن قتيبة^(٢) إليها تترامى لنا هذه الصورة فيما رواه من خبر الرياشى حول
رجل خرج غازيا ، فأصاب جارية وضيئة ، وكان يغزو على فرسه ويرجع إليها فوجد يوما
فضلا من القول فقال :

ألا لأبالى اليوم ما فعلت هند
شديد مناط المنكبين إذا جرى
فهذا لأيام الحروب وهذه
إذا بقيت عندى الحمامة والورد
وبيضاء صنهاجية زانها العُقد
لحاجة نفس حين ينصرف الجند

فنمى إليها الشعر فقالت :

ألا أقره منى السلام وقل له
بحمد أمير المؤمنين أقروهم
إذا شئت غسانى رقلُ مرجل
غنيّا وأغنتنا غطارفة المرد
شبابا وأغزاكم حواقله الجند
ونازعننى فى ماء مُغتصرٍ ورد

(١) الأغاني ٢١٩/١٠ ، ٢٢٧ .

(٢) عيون الأخبار ٥٠/٣ ، وانظر العقد الفريد ١١٤/٧

وإن شاء منهم ناشيء مدّ كفه على كتد ملساء أو كفل نهّد
فما كنتم تقضون حاجة أهلکم شهودا فتقضوها على النأى والبعد

فإذا رد المرأة ينم عن قدرتها الشعرية على الإبداع ، فلم تشأ أن تتحاور ، أو ترصد
ردها نثرا إزاء شعر سمعته ، فإذا هي تطيل الرد على نحو ماسجلته أبياتها ، وكأنها تحيل
الموقف إلى مناظرة فنية .

وربما تطرق حوارها الشعرى إزاء عالم الرجال إلى منطقة الارتجال التى تسجل
إصرارها على إثبات وجودها شاعرة وامرأة لها مشاعرها المتميزة ومنطق انفعالاتها الخاصة ،
إذا وضعنا فى الاعتبار خلاصة تلك القصة التى يروىها صاحب مصارع العشاق^(١) حول
« مفداة » التى عرفت بجهاها وأدبها وبلاغة لسانها ، وكيف مالت إلى فتى من قومها فى
مقابل اشتمزازها من زرة زوجها لحفة عقله وجهله ، فيدور هذا الحوار الشعرى المتميز
بين الثلاثة : المفداة وزرة وحى ، وكأننا أمام هذا « السيناريو » الغريب فى لغة الشعر
إذ يصور زرة إعراضها عنه وإقبالها على حى :

صدود وإعراض وإظهار بغضة علام ولم يابنت آل العذافر ؟
فى مقابل قول حى :

جمالك يازرع بن أرقم إنما تناجى القلوب بالعيون النواظر

فيقول زرة :

فإن يك مما خس حظي لأنسى أصابى فتصبىنى عيون القصائر
وأنى كريم لأأزن بريّة ولايعترى ثوبى رين المعابر

فقال المفداة :

كذاك فكن يسلم لك العرض إنه جمال امرئ أن يرتدى عرض طاهر

فقال حى :

حياء كما لاتعصياه فإنما يكون الحياء من توقى المعابر

(١) مصارع العشاق ١١٨/١ - ١٢٠

فانصرف زرعة وأنشأ يقول :

يابغية أهدت إلى القلب لوعة لقد خُبت لي منك إحدى الدهارس^(١)
وماكنت أدري والبلايا مظلة بأن حمامى تحت لحظ نخالس
جلست على مكتوبة القلب طائعا فياطسوع عبوس لأعنف حابس

ويحدث بينها الشقاق وتحتجب المفداة ، وتمتنع من محادثة الرجال حتى إذا اجتمع النساء في مأتم واحد من عظماء القبائل ؟ وبلغ زرعة أن المفداة واحدة من الحضور اجتمع لديه لداته يفندون رأيه ويعذلونه فينشد قوله :

لم يَلُم في الوفاء من كتم ال حب وأغضى على فؤاد لهيد
صابنا ذاك لاسم من جلب السقم عليه ونفسه في الوريد
ثم شق فمات . وبلغ المفداة خبره . فسقطت تائهة العقل سحابة يومها ، فلما جن عليها الليل رفعت عقيرتها فقالت :

بنفسى يازرع بن أرقم لوعة طويت عليها القلب والسر كاتم
لئن لم أمت حزنا عليه فإنسى للألم من نيطت عليه التمام
لئن فُتنى حيا فليس بفائتى جوارك ميتا حيث تُبلى الرمام

فمع تفاصيل الرواية وتعدد صيغ الحوار تتراءى لنا هذه الثلاثية العجيبة ، حوار المرأة الشاعرة مع صاحبها وزوجها ، ويطول زمن الحوار ، وتتبدل الأمور ، وتحدث القطيعة ، ويتغير موقع الأحداث ، ويأتى مأتم عظيم القبيلة ، وتحضره المفداة ، وينظم زرعة شعره ، ثم تنظم هى آخر لغة لحوارها معه بعد موته ليكون رثاء وبكاء عليه ، ولتنتظر مصيرها القائم من بعده ، وبذا تظل الروايات بمثابة كشف عن طبائع متميزة لشعر المرأة حين تختصم مع زوجها حول غيرة النساء ، فهذا هو الزوج يرسلها شعرا بما كان من شأنه مع الجارية ليفتح معها تلك المعركة التى يبدو فيها خاسرا حين يتلقى منها الرد على رسالته ، كما رأينا فى خبر الرياشى وهذا هو الجدل الشعرى يدور بينهما من خلال الأبيات التى نظمها كل منهما فى الدفاع عن نفسه ، وعرض طبيعة موقفه . ويحسن هنا ألا نقتحم الدرس بمزيد من الروايات ، وكثيرة هى تفاصيلها التى قد تبدو تكرارا لتلك النماذج التى توقفنا عندها

(١) الدهارس : الدواهى . اللهيد : الحسير .

لتبقى أمامنا الصورة واضحة حول طبيعة هذا الحوار الشعري الذى كشفت فيه المرأة عن قدراتها الفنية المتميزة مرة في مجال الارتجال والبديهة ، وأخرى في مجال الصنعة والإناة وثالثة في مجال الانتصاف لنفسها في ظلال تلك القضايا النسائية حين تتعدد أطرافها بين الرجال . . ويلاحظ - وهذا بديهي وطبيعي - درجة الإيجاز في النظم في مثل هذه الألوان الحوارية وخاصة أن هذا الإيجاز يبدو قاسما مشتركا على الرغم من تعدد الروايات وتنوع مصادرها ، وهو أمر منطقي يظل علامة مميزة لشعر المرأة مما تكتمل بين أيدينا صورته في الدراسة الفنية في موضعها من هذا البحث .



الفصل الثامن

محاولات لتصنيف الثمر النسي

- ١ - تصنيف كمي .
- ٢ - تصنيف طبقي .
- ٣ - تصنيف فني .

١ - التصنيف الكمي

ولست أقصد منه التحول بهذا الدرس الأدبي إلى صورة من العمل الإحصائي الذي ينهض على إعداد بيبليوجرافيا لشعر المرأة ، أو ماحوله من الدراسات من أشباهه ، فهو درس ينتقى من شعرها ، ويصطفى من أخبارها ما يمكن أن يدرسه على المستوى الفني ، ولكن هذا التصنيف بدأ يفرض نفسه بحكم طبيعة الموضوع الذي يدفع إلى تأمل هذا الكم الشعري الذي نظمته الشاعرة العربية ، وماقياسه إلى شعر الرجال ، وما المصادر التي عنيت به ، وما الدواوين التي توجد منه بين أيدينا وما أسباب ضياع ماضع منه إلى غير ذلك من القضايا التي يمكن رصدها في حدود هذه المنطقة من البحث ، والتي لن تأخذ عمقا فنيا بقدر ماتتجسس طريقها بحذر عبر المصادر والدراسات ، في محاولة للاطمئنان على الحدود التقريبية لشعر المرأة ، وما الأبواب والموضوعات التي نظمت فيها ، وما الموضوعات التي اشتركت فيها مع الرجال في النظم ، ومتى كانت مواضع العزلة والانفصال إلى خصوصية عالم المرأة من خلال واحد من مقاييس تميز شعرها .

ويمكن أن نرصد - بدايةً - جانبا من هذا التصنيف الكمي من خلال ما رأيناه من ضروب الحوادث الشعرية التي تناثرت في الروايات المختلفة ، فهذه تمثل اتجاهها شعريا له سماته وملاحظه الخاصة ، بما يكفي لنراه ضربا متميزا يكاد يختص به شعر النساء . . فإذا ما تجاوزنا هذا الحوار بأشكاله المتنوعة أمكن أن نتأمل كما طيباً من هذا الشعر ، يبدو موزعا بشكل عشوائي يختلف كثرة وقلة في مصادرنا القديمة ، فلدينا الأبيات المفردة التي ترد في صور تلقائية عند تناول ظاهرة أدبية بالدرس والتحليل ، كأن يتعرض المصدر لباب من أبواب الشعر العربي ، فيجمع - على نهج القدماء - أفضل بيت - أو بيتين - أنشدهما العرب في الرثاء ، أو الهجاء ، أو غيرهما من موضوعات الشعر ، ليكون المبدع هنا امرأة فتأتي الأبيات مرصودة في مختاراتنا الشعرية من هذا المنطلق الخاص .

وربما أوردت المصادر - عن قصد - كما من هذا الشعر النسائي خاصة ، إذا خصصت له مساحة من الدراسة كتابا أو بابا من أبواب التأليف . كما رأينا في كتاب « النساء » ضمن كتاب « عيون الأخبار » لابن قتيبة ، أو يأتي الدرس مستقلا تماما على

طريقة « السيوطي » في نزهة الجلساء في أشعار النساء ، أو مانهض به « المرزبانى » من جمع « لأشعار النساء » ، أو ما طرحته كتب الاختيارات الشعرية على منهج « الأصمعى » في اختياره لقصيدته « السعدى بنت الشمردل » (الأصمعيات ٢٧) أو المفضل الضبى في قصيدة لامرأة من حنيفة (المفضليات ٧٩) أو ماشغل من المصادر بالترجمة للنساء « الشعراء » أو غير الشعراء على طريقة « فهرست ابن النديم » وكتاب « طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين » لابن سلام الجمحي وما كان من تعرضه لطبقة « أصحاب المراثى » وتوقفه عند « الخنساء » (٩٩٦) ثم ما احتواه فهرس أعلام الطبقات من موضوعات حول شعر المرأة (٨٠٥ - ٨١٠ ، ٨١٣ - ٨١٦) وكثيرة هي الروايات والأشعار التي جمعها « الحصرى » في « زهر الأداب » حول شواعر العرب « كالخنساء » وليلى الأخيلية (١٠٠١ ، ٩٩٦ ، ١٠٠١) أو ما عرف من الرثاء لدين (١٠١٠) أو ماتناثر عنده من أخبار رثائيات الشعراء (٦٩/١ ، ٧١ ، ١٢٣) أو حتى ما جمعه من أخبار حول دور المرأة « ناقد » للشعر إلى جانب كونها شاعرة (٢٩٠ ، ٢٥٧ ، ٢٩١ ، ٣٠١ ، ٤٠٤ ، ٤٠٥ ، ٤٦٠ ، ٧٠١) أو ما عرض له من موقف المرأة مهجوة (٨٠٧ - ٧٧٩ - ٧٨٤) . وعلى نفس النهج نجد اهتمام صاحب « الأمل » بترجم النساء وأخبارهن على نحو ما نرى عند توقفه عند ليلي الأخيلية (١ / ٨٦ ، ١٠٤ ، ٢٢٩ ، ١٢/٢ ، ٧٩ ، ٧٣/٢ ، ١١٥ ، ١١٦ ، ٢٨٧ ، ٣٢٣) .

وكثيرة هي أخبار المرأة الشاعرة عند أبى الفرج على مدار أجزاء أغانيه ، ابتداء من رصده للأخبار حول مجالس النساء (١١٣/١) ودورها في الغناء إلى تخصيصه لأخبار الشاعر مع امرأة ، على نحو ما يرصده عن بشار وعبد ٢٥٦/٦ ، ٢٦٨ والأحوص وأم جعفر ٢٦٩/٦ ، وابن جامع وأم جعفر ٣٢٤ .

وغير ذلك كثير جدا من أخبارها عنده أو من حديثه عند موقفها تجاه شعر شاعر بعينه ، كأخبار الحبشية مع شعر عمر ، وحبابة مع شعر الأحوص (٢٤٥/٤) أو ما جمعه من أخبار نادرة عن تهاجى الشعراء كما في خبر « ليلي » و « النابغة » (٢١٨/٥ ، ٢١) أو حتى ما قصد إلى عرضه خاصا بالمرأة تماما ، كما يذكر في أخبار أميمة بنت شمس ٢٢ / ٥٨ أو أخبار « محبوبة » الشاعرة ٢٢/٢٠٢ أو « عبيدة » الطنبورية ٢٠٧ أو أسياء بن خارجة ، وابنته هند ٣٧٧/٢٠ ، أو أخبار حبابة مع ابن عائشة ٣٣٩/٢٠ ، أو أخبار أم جعفر ٣١٦ أو أخبار فضل الشاعرة ٣١٤/١٩ أو أخبار عليّة بنت المهدي ٢٠١/١٠ ، والخنساء ٧٢/١٥ ، ١١٩/١٥ ، حبابة ١٤٣ ، نائلة بنت الفرافصة ٣٤٨ ،

أم حكيم ٢٩٤/١٧ ، سكيته بنت الحسين ١٨٠/١٦ زينب بنت جرير ٢٢١ ، عزة الميلاء ١٦٤ ، وفوز صاحبة العباس ٧٣/١٧ .

وعلى نفس المنهج نجد اهتمام ابن المعتز في كتابه « طبقات الشعراء المحدثين » بموقع المرأة من هذا العالم الشعري المتميز ، فيعرض مايعرضه من أخبار « عنان » جارية الناطقى (٤٢١) وأخبار سكن (٤٢٢) وأخبار « عائشة » العثمانية (٤٢٣) وخنساء جارية هشام (٤٥٢) و « عريب » جارية المأمون ٤٢٥ وفضل الشاعرة ٤٢٦ .

ونضيف إلى ذلك تلك الأخبار الموزعة والأشعار المنتشرة في كثير من مصادرنا الأدبية على طريقة ابن سلام الجهمي في طبقاته ، أو المرزباني في معجم شعرائه ، أو الأمدى في مؤلفه ومختلفه ، أو أبي تمام في حماسه أو القرشي في جهرة شعرائه ، أو ابن طيفور في كتابه (بلاغات النساء) . أولدى من شغل من المؤلفين بأخبار القيان من النساء بصفة خاصة ، سواء أكن شاعرات أم مجرد مغنيات ، على طريقة يونس الكاتب في (كتاب القيان) ورسالة الجاحظ حول « الجوارى والقيان » وغير ذلك من مصادر جعلت همها شعر المرأة على طريقة السيوطي في (نزهة المجالس في أشعار النساء) أو المرزباني كما ذكرت آنفا في « أشعار النساء » أو ماأدرجه المقرئ في « نفع الطيب » من أخبارهن . . .

كثيرة هي إذن المصادر القديمة التي شغلت بأخبار المرأة وشعرها على اختلاف عصورها « وطبقاتها » ومكانتها في الشعر ، وهو ماأكملته اهتمامات الدراسات الحديثة بالدور البارز في الإسهام في رصد ذلك الشعر النسائي ، وإعادة طرحه في زحام الحركة الأدبية ، فأخذت منه ماكان أهلاً للتناول والاعتداد ، أو موضعاً للاستشهاد ، أو مابدا منه ممثلاً لطبيعة الحركة الفنية من خلال عالم المرأة الشاعرة فظهرت القصائد والمقطوعات من الشعر النسائي ، موزعة في ثنايا الدراسات العامة التي شغلت بدراسات تاريخ الأدب العربي ، أو تصانيف عصوره القديمة ، أو ماقصده منها إلى دراسة ظاهرة فنية يبدو شعر المرأة عنصراً بارزاً فيها ، أو ماالتجه منها صراحة إلى الاهتمام بشعر المرأة بصفة خاصة على طريقة الأستاذ عبد الله عفيفي في كتابه (المرأة العربية في جاهليتها وإسلامها) وكتاب بشير يموت (شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام) وكتاب زينب فواز (الدر المشور في طبقات ربات الخدور) ، وقدريه حسين (شهيرات النساء) ، وعمر رضا كحالة (أعلام النساء في عالمي الجاهلية والإسلام) وابن قيم الجوزية في (أخبار النساء) وأبي الفضل بن أبي طاهر طيفور في (بلاغات النساء) ومن جميل بيهم (المرأة في حضارة العرب) وابن السامعي

في (نساء الخلفاء) ، وغير ذلك من الدراسات التي شغلت بامرأة بعينها ، على طريقة من نهضوا بدراسات حول الخنساء وشعرها ، كما فعلت الدكتورة بنت الشاطيء في كتابها (الخنساء) وكرم البستاني في « شعر الخنساء » ومن جابر الحينى « الخنساء شاعرة بنى سليم » إلى جانب الدراسة التي نهض بها محقق ديوان الخنساء (الدكتور إبراهيم عوضين) وكذا ما قام به محقق ديوان ليلي الأخيلية (خليل إبراهيم العطية) أو مادار من دراسات حول المرأة الزاهدة أو المتصوفة على طريقة الدكتور عبد الرحمن بدوى في شهيدة العشق الإلهى ، وهناك الدراسات التي عرضت لها في المقدمة والتي شغلت بالمرأة العربية بوجه عام ثم توقفت عند شعرها ونقدها على طريقة الدكتور أحمد الحوفى في كتابه (المرأة في الشعر الجاهلى) ، وكذا الدكتور على الهاشمى بنفس العنوان ، وكذا لدراسة الاستاذ « سليم التتير » للشاعرات من النساء في أعلام وطوائف ، إلى غير ذلك من دراسات تناولت شعر المرأة في صور غير متخصصة باعتباره استكمالا لصورة الشعر العربى في مسيرته الطويلة لدى الرجال ، وأظنها كثيرة بما يكفى لعدم ذكر كتاب منها هنا بعينه ، إذ تكاد تضم كل الدراسات الأدبية التى خصصت للمرأة منها بحثا ضيقا ، أو فصلا موجزا ، أو مجرد إشارة سريعة ، أو لمح خاطف لطبيعة شعر المرأة نموذجا مكتملا للحياة الأدبية في عصر من العصور ، أو حول موضوع من موضوعات شعرنا القديم وبخاصة شعر الرثاء .

وفى زحام هذا الكم من الدراسات الأدبية نجد المرأة الشاعرة موضوعا للدرس على مدار عصور الأدب المختلفة ، صحيح أن هناك دراسات قد شغلت بها في غير هذه المواقف الفنية ، كأن نجد دراسة عن المرأة فى شتى العصور من لدن آدم عليه السلام حتى الآن (بقلم ابن الخطيب) ، أو ما أشبه ذلك فى كتاب (فضائل النساء فى السنة والتاريخ) ، (لإبراهيم محمد الجمل) إذ تأخذ الدراسات فى هذا السياق صورة عامة حول المرأة موضوعا للدرس والتحليل ، بعيدا عن هذا الواقع الشعرى المتميز الذى يمكن توزيع تصانيفه على مستويات متعددة :

١ - فهناك تصنيف يخضع للعصور الأدبية التاريخية كما تعرفنا عليها تقليدا ، تكشف صورة المرأة وتتوقف عند حدود موقفها الشعرى فى جاهليتها على منهج الاستاذ الهاشمى والحوفى وغيرهما من دارسى العصر الجاهلى ، ثم ما أصاب الشعر عند فى إطار إبداعها النسائى من تطور على يد دارسى فترة الحضرة بين الجاهلية وصدر الإسلام . وهناك موقف المرأة المسلمة فى الدفاع عن الدعوة والإسهام الفعلى لشعرها فى غزوات الإسلام ، وهذه تناولتها دراسات تلك الفترة بالتحليل .

وتمتد صورة هذا التصنيف الكمي لتكشف لنا عن مكانة مرموقة للمرأة الشاعرة منذ هذا التاريخ المبكر في العصرين الأدبيين الأولين ، وبيدوا امتداد الصورة باهتا في عصر بني أمية ، إذ يقل عدد الشاعرات ويقل إبداعهن المرصود في مصادرنا الأدبية ، في مقابل ازدياد مكانة المرأة موضوعا للشعر في ظل ظروف التخصص البيئي عند كثير من شعراء العصر ، ممن لاشأن لهم إلا بالنساء ، سواء منهم شعراء الغزل العذري أو الغزل اللاهبي ، إذ تزدهم المدارس الشعرية المتخصصة بالحديث عن المرأة ، على أكثر من مستوى يعكسه لنا جميل وكثير ، وقيس بن الملوح ، وقيس بن ذريح ، ونصيب ، ووضاح اليمن وغيرهم . وفي الاتجاه الآخر يقف عمر بن أبي ربيعة والأحوص والعرجي ، ولتكتمل اللوحة بفحول المديح الكبار ، ممن جعلوا المرأة دائما في موضع الصدارة من قصائدهم على سبيل إحياء النموذج النمطي للقصيد العربية منذ الجاهلية . ففي زحام هذا الركام الشعري ترتقى مكانة المرأة موضوعا للشعر . أكثر من ارتقاء مكانتها كشاعرة ، إلا مايوجد بين أيدينا من كم قليل متناثر في الدراسات الأدبية ، حين تعاود حركتها الازدهار في عصر الجوارى وارتقاء موجة الغناء ، أعنى - بالتحديد - مع مطالع الحياة العباسية وماشهدته من دور القيان ، وانتشار المجون ، والاعتداد بدور المرأة الشاعرة حرة كانت أو أمة ، عربية كانت أو أجنبية ، ولدينا رسائل كتاب العصر حول هذا الموضوع الذي تميزت به الحياة العباسية ، وهنا تبدو المشاركات النسائية في حركة الشعر ، وقد أسهمت حتى في أذواق الشعراء ممن راحوا يعدون شعرهم إعدادا خاصا ، لكى يغنى في دور القيان ، عندئذ تبرز الجارية ، وقد فرضت ذوقها فرضا على الواقع الأدبي ، سواء أكان ذلك في إطار إبداعها شعرا ، أم في إطار دورها في دور الغناء ومجالس المنادمة .

وتكاد رسالة شعر المرأة تختلف في هذا العصر ، عما نراه من رسالة شعر جيل السلف ؛ أعنى بذلك ماكان من مشاركات نادرة لنساء أمويات في شعر السياسة ، أو الفرق السياسية التي عرفت بها البيئة الأموية وازدهجت بهادتها دواوين الشعراء .

٢ - فإذا تجاوزنا هذه النظرة التاريخية التي قد تحكمنا في جانب من هذا التصنيف ، أمكن أن نراه - على مستوى الكم أيضا - من زوايا أخرى تحدد لنا مجالات الشعر النسائي ، وتبشر بإمكان استكشاف أهم سماته الفنية التي انهاز بها علما سواء من صور الإبداع .

إذ يمكن طرح تصنيف آخر لشعر النساء طبقا لموضوعات الشعر التي شغل بها هذا العالم ، وهذا أمر جد هام وخطير ، لأننا يمكن أن نوظفه في تحديد أبعاد هذا الشعر ،

وكشف جوانب التشابه والاختلاف بينه وبين شعر الرجال ، عرضا على كل الأبواب التي طرقها الشعراء ، ومن خلال الموضوعات التي خصت بها دواوينهم . وإذا كان الشعر العربي قد تمخض بين أيدينا عن موضوعات معينة رصدها لنا نقادنا القدامى بين مدح وهجاء أو رثاء أو وصف وغزل ، فإن التصنيف الكمي لشعر المرأة قياسا على هذه الرؤية الموضوعية ، لابد أن يضع أيدينا على صورة من ذلك القاسم المشترك بين الشعراء والشاعرات في مختلف موضوعات شعرنا القديم . ولابد - أيضا - أن يعكس لنا السمات الخاصة الفارقة التي تظل بمثابة مظهر - أو مظاهر - لتمييز شعر المرأة إزاء غيره من الأشعار . وفي إطار هذا الفهم نلمح - بدايةً - كثرة هائلة من شعر النساء ، في إطار فن الرثاء بصفة خاصة ، وهنا يتقدم هذا الموضوع كل موضوعات الشعر التقليدية ، إذ يكاد يحتل مكانة شعر المدح - أو قريبا منها - لدى الرجال ، وهو أمر تعكسه طبيعة المرأة الباكية التي شاء قدرها أن تظل متربصة بكل من حولها من ذوى القربى لتنظم فيهم من مراثياتها ماسندرسه في حينه تفصيلا . . ثم تأتي بعد ذلك بقية الموضوعات وتكاد تنسحب - إلى حد بعيد - أمام حجم هذا الموضوع ، وهو ماسنراه أيضا في موضعه من شعر نسائي في عالم الهجاء ، والغزل ، والمدح والوصف ، والزهد والحكمة إلى جانب أرصدة الشعر الحماسي إذا ما ربطناها بحركة الحروب وأيام العرب منذ الجاهلية ، وامتدادها .

٣ - ويمكن أن نتحول بأنظارنا إلى جوانب أخرى لهذا التصنيف الكمي لشعر النساء من منظور فني محض يتطلب دراسة فنية متأنية على مستوى الإطالة والقصر في القصيدة ، الأمر الذي يرتبط ارتباطا حرفيا - بما دفعت به إلينا مصادرنا الشعرية المتنوعة من رصيد شعري للمرأة في مختلف العصور ، ومع تعدد الموضوعات وتنوعها ، إذ يبقى هذا التصنيف رهنا أيضا بعملية الإبداع ذاتها ، وهو مانراه موزعا بين قصائد طوال ، تشير المؤشرات الأولى إلى قلتها إذا قيست بقصار القصائد ، أو حتى المقطوعات الشعرية ، وإلى جانب هذا الكم نجد رصيда آخر من الرجز الذي سهّل جريانه على لسان المرأة العربية في مراثياتها أحيانا ، وفي حماسياتها في كثير من الأحيان .

ويجربنا هذا التصنيف إلى تأمل كم ضخم من شعر النساء وصل إلينا في صورة أبيات مفردة ، أو في صورة البيتين أو الثلاثة ، وهو ما رأينا منه جانبا في حديثنا عن الحوار الشعري ، ومنطقة الإبداع في شعر المرأة ، وبذا يبدأ التصنيف لدينا من خلال تأمل هذه الأبيات السريعة المفردة ، وارتباطها بفكرة الارتجال ، أو النظم الشعري على البديهة ، أو الخضوع لإيقاع سريع يفرضه موقف التحدى ، أو الصراع بين الشاعرين أو الشاعريين ،

أوربما كان عرضة للضياع ضمن ماضع من تراثنا الشعري في زحام المخطوطات التي جار عليها الزمن ، ليبقى أمامنا من تلك الأبيات المفردة ، ما يحتاج أيضا إلى دراسة تصنفه في بداية شعر المرأة ، ليعقبه بعد ذلك ما وصل إلينا من المقطوعات السريعة أو الرجز أو الأوزان الخفيفة أو المجزوءة ، مما يحتاج أيضا إلى دراسة خاصة تكشف ماحوله من صور الحياة ، فربما كان رد فعل لاستجابة المرأة الشاعرة لواقعها الحماسي ، أو ماحولها من ضجيج عالم الغناء ، بما لا يتيح لها فرصا للنظم المتأنى على لغة الصنعة الشعرية الدقيقة التي ازدحمت بها دواوين الشعراء . .

وربما صحّ لنا بعد هذا أن نرى التصنيف الكمي لشعر النساء وقد تنتهي بنا إلى نتائج طيبة في فهم طبيعة هذا الشعر ، واستكشاف أصول الابداع فيه ، وهو ما يمكن أن يكتمل في موضعه من الدراسة الفنية لهذا الشعر وشاعراته .

٢ - التصنيف الطبقي

ويمكن رؤية هذا التصنيف من زوايا مختلفة تجعل أمامنا شعر النساء واضح المعالم إلى حد كبير ، ذلك أن كل زاوية تؤدي مهمتها في فهم الطبيعة النوعية لهذا الشعر ، على مستوى ماهيته وأسلوب معالجته ، وما يحمله من وظائف ، وما يعرضه من دلالات متنوعة .

ونبدأ بالقسمة الطبقية على الصعيد الاجتماعي قاصدين بذلك درجة الانتماء التي تجعل من نسب الشاعرة إلى فئة ما بمثابة مؤثر له قيمته وأثره في شعرها ، أو- بصورة أكثر وضوحا - قد نجد السمات الفنية مشتركة وواردة لدى شاعرات كل فئة على حدة . سنجد لدينا على هذا القياس شعر الأميرات من بنات الأسر الحاكمة ، أو من سيدات القوم قبل عصور الخلافة ، فلدينا شعر القرشيات في الجاهلية وصدر الإسلام ، وشعر الأميرات بعد ذلك ممن نظمن الشعر في موضوعات متعددة تتصل بأسرهن وعروبتهن ، ومنهن من انزلت في صيغ نظمها لتعرض جوانب شعرية في الخدم أو حتى الغلمان والوصفاء . ولدينا شعر الحرائر ممن تدخلن في أساليب النظم الشعري ، وأكثرن من استنشاد الشعر ، وتذوقه ، وإصدار الأحكام المختلفة عليه ، وشاركن مشاركة فعالة في متديات الشعر ، كما شاركن أيضا في صياغة نظرية الغناء ، ومحاولة إخضاع الشعر وأوزانه لها ، فكان لشعرهن معجمه اللفظي والتصويري والأسلوبي والموسيقى المتميز ، إلى جانب ذلك الكم المتنوع من الموضوعات التي نظمن فيها الشعر بلا مواراة ولا حرج . وإلى جانب شعر هاتين الطبقتين

نجدكما ضخماً من شعر الجوارى والأجنبيات ، وهو مانسجله تأريخاً مع حركة المد الحضارى التى شهدت البيئة العربية فى عصرى بنى أمية وبنى العباس ، مع كثرة السبايا والانفتاح الحضارى على الأمم المفتوحة ، وانتشار دور الغناء ومجالس المندمة ودور القيان ، إذ تهبأت للجارية من الظروف الاجتماعية ما يجعلها شاعرة ومغنية ، تتقرب بشعرها إلى الخليفة ، أو تنافس الشاعر ، بل قد يشتد بها إعجاب الخليفة ، وقد تصبح له زوجة ولأبنائه أما ، كما قد تهدى الجارية من خليفة إلى آخر أو من خليفة إلى واحد من المقربين إليه شاعراً كان أو غير شاعر ، الأمر الذى نجده مرصوداً بكثرة بالغه فى شعر الجوارى بما يصور أوضاعهن فى المجتمع العربى ، سواء من أصبحت منهن من أهل السطوة والسلطان عن تجاوزن دور الوصيفات فى البلاط الحاكم ، أو من عشن منهن فى دور القيان فتحولن إلى خمارات من أصحاب الخانات ، أو ظللن يقمن بدور الوصيفات فى القصور العربية ، أو عشن فى إطار منادمة الأمير أو بطانة الخليفة ومجالسيه ، أو تبنى مهمة الغناء والطرب والمسامرة له ، على نحو ما رأينا فى مجالس الشعراء والشاعرات ، وكذا فى مجالس الخلفاء التى التحقت بها المحظيات من الجوارى ، فقممن بأدوار تحكيها لنا أخبار أبى الفرج وغيره ، ممن شغلوا بهذا التيار الاجتماعى فى الحياة العربية ، بما يكفى للكشف عن دور الجارية أحياناً فى السياسة ، وأخرى فى الاجتماع ، وثالثة فى الفن والغناء ، ورابعة فى شعر التصوف الذى نجده مطروحا لدى بعضهم .

فإذا ما تجاوزنا هذه القسمة الطبقيّة فى صورة الانتماء ، وتغاير طبائع الأنساب ، أمكن أن نجد ضروباً من الشعر النسائى على أساس المهمة التى تنهض بها المرأة فى الحياة الاجتماعية ، بصرف النظر عن شرف نسبها ، أو طبيعة انتمائها . وقد يبدو من فضول القول هنا أن نطيل فى هذه القسمة ، فقد تولت أمرها الدراسات التى ذكرناها حول المرأة العربية ، شاعرة كانت أو غير شاعرة ، فنجد رصيذا خصبا من شعر الشاعرة الأم التى ربما أفاضت بشعرها فى ترقيص أبنائها صغاراً أو حثهم على الجهاد كباراً ، وربما تدخلت فى مشكلة الثأر على المستوى القبلى أو القومى ، فأثارت نائرة القوم من أجل مكانتها والانتقام لكرامتها ، وربما رصدت أكبر كم من شعرها - وهذا طبعى - فى باب الرثاء الذى يتميز بسمات خاصة ، تكاد تفرده عن شعر الرجال . كما يطلع علينا شعر المرأة الزوجة بموضوعات متميزة من مستوى آخر تحوى الكثير من معاناتها ، وتعرض أبعاداً من شكواها ، أو تحمل قدراً من سعادتها واتساقها مع حياتها الزوجية ، وهو مانجد منه أطرافاً بارزة فى نظم الزوجة حين تبدو هاجية زوجة أخرى ، أو هاجية زوجها ، أو قومها ، أو

هاجية شاعرا آخر ، أو هاجية هجاء قوميا لغيره وخاصة في شعر الغزوات . وربما رأيناها في شعرها رائية حزينة باكية ، يستوقف ماضى حياتها مع زوجها إن كانت رائية له أو لغيره من ذوى قرباها ، إلى جانب صور الشكوى والهجر التى يطرحها شعرها ، سواء أكانت زوجة حزينة أم كانت مطلقة توظف فنا في خدمة قضيتها ، وهو ما تكمل به الصورة الأولى التى يحكيها شعرها حول شروطها في الزواج أو تصويرها لتصورها لطبيعة الزوج الذى تتمنى أن تعاشره .

ويرد ضمن هذا التصنيف أيضا شعر النساء ممن جمعن بين دور الزوجة ، والأم الحزينة ، والأخت الحائرة ، فتكشف عن طبيعة خاصة من صراعاها الداخلى من ناحية ، وتحكى أبعاداً من أزمتها المعقدة أمام قومها من ناحية أخرى ، على نحو ما نجد في شعر جلييلة البكرية مثلا . وهناك شعر الأخت فتاة كانت أو امرأة توقف فنا على إخوتها رثاء وحزنا ، على نحو ما صنعت الخنساء أختا وأما . ثم يبدو هناك شعر المرأة الفارسة التى تصر على الخروج ، وتحمس لمشاركة الرجل في ميادين القتال ، وهو شعر قليل ونادر ولكنه موجود بين أيدينا ، إذ يجمع منه صاحب السيرة النبوية كما لا بأس به ، وكذلك بقية مصادرنا ، إلى جانب موضوعات شعرية أخرى نظمت فيها المرأة العجوز ، التى قد يشغلها أمر الشيب فتبدو منه غاضبة وعليه ساخطة ، فإذا بها تنظم الشعر وتحكيه المصادر في باب فصاحة العجوز ، أو شعر العجوز المتصايبية ، أو ما تنظمه العجوز من شعر في بناتها ، وهو يقابل على مستوى آخر بشعر الفتاة ، سواء من ذلك ما نجده على لسان الفتاة بنت العم ، أو ما نجده كذلك من شعر الفتاة المخطوبة الممنعة ، أو غير ذلك مما يتناثر من شعر قيل بعضه على لسان امرأة دون أن يحدد لنا المصدر من هى تلك المرأة ، أو طبيعة الانتهاء التى تسهل لنا وضعها ضمن هذا التصنيف ، كما يرد بين أيدينا نماذج نصبه لشعر السبايا من النساء ، مما يذكرنا بشعر الأسرى من الرجال ويكشف لنا جوانب جديدة في شعر المرأة تستحق مزيدا من التأمل والدراسة .

ويدخل ضمن هذا التصنيف الطبقي أيضا ما نجده مميزا للشاعرات من النساء ، ممن ينتمين إلى أسر شعرية عريقة ، كأن تكون الشاعرة ابنة شاعر مشهور ، أو أختا لشاعر ، على نحو ما كان من كبشة أخت عمرو بن معديكرب ، أو عمرة بنت دريد بن الصمة . وأخت سلمة بن دريد ، أو زينب بنت الطثرية أخت يزيد ، أو أم عمرو أخت ربيعة بن مكرم ، أو حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى ، أو بنت حسان بن ثابت أو غنية أم حاتم الطائى ، أو ابن عم الخنساء ، أو قتيلة بنت النضر بن الحارث ، أو غير أولئك من شاعرات

كن ينتمين إلى أسر شعرية أصيلة ، مما جعل هذا الانتهاء يؤثر - بالضرورة - في شعرهن ، بما يكفي لتحويله إلى مدرسة متميزة ، على طريقة المدارس الشعرية التي نعرفها بين شعراء ورواة ، على منهج أوس والطفيل وزهير وبشامة وكعب ، والخطيئة وجميل ، ومن هذا حذوهم من شعراء أدبنا القديم . وهو ما قد نرى فيه تميزا وخاصة حين يرتبط بعلاقة الشاعرة بأبيها ، أو تحولها إلى ناقدة لشعره ، أو مكملة لاتجاهه ، أو مساجلة له ، أو لغيره من الشعراء ، أو قادرة على التحوار الشعري حتى مع كبار شعراء جيلها .

وإلى جانب هذه الطبقة من الشاعرات نجد ماطلعت علينا به بقية الفئات من شعر ينتمي إلى موضوعات مختلفة ، ويعالج اتجاهات متنوعة سبق أن احتواها التصنيف السابق ، وكشف عن إمكانات درسها .

ولعل صورة هذا التصنيف لا تكتمل إلا بالتعرف على التصنيف الفني ، سواء ما عرضته لنا المصادر التي جمعت شعر النساء ، أو ما نحاول رؤيته على المستوى الفني من ذلك الرصيد الشعري .

٣ - التصنيف الفني

ويقودنا إلى هذا التصنيف محاولة التعرف على طبيعة الملامح والقسمات الفنية التي تسيطر على شعر المرأة في عصر ما أو موضوع ما بعينه ، ومن هنا يبدو ضروريا أن يعكس لنا هذا التصنيف كثيرا من الحقائق حول شعر النساء ، سواء من منطلق مميزاته وسماته الخاصة التي تميزه ، أو من زاوية دخوله مع شعر الرجال في مواقف متشابهة أو متقاربة تحكمها القواسم المشتركة في ظاهرة الإبداع ذاتها .

ويمكن الدخول إلى التصنيف الفني من عدة مداخل ، تحكمنا فيها أحيانا الزاوية الكمية التي تفرض علينا تأمل موقف شاعرة البيت الواحد ، أو الأبيات المفردة ، التي بدت عرضا خاصا سريعا ، وكأنه نفس شعري قصير ، أو هو لحن لم يكتمل لدى صاحبتة ، أو هو صورة فنية جارت عليها يد الضياع ، فعصفت ببقاياها ، أو هو الموقف الشعري حين يبدو رهنًا بشاعرة البديهة ، أو منطق الارتجال الذي يبدو رد فعل لموقف المبدع ، أو استجابة لظرف الإبداع ذاته ، أو قصدا إلى التباري ، دون إعداد سابق يمكن أن تهيمن علي الروية ، أو تنتشر بين طياته ملامح الصنعة الشعرية ، وإلى جانب شاعرة البيت المفرد . أو الأبيات المتناثرة ، أو الحوار الشعري ، نجد شاعرات المقطوعات ، وكذا شاعرات الرجز

من انتشر في شعرهم هذا اللون أكثر من غيره ، وأخيرا تستوقفنا شاعرة القصيدة التي يطول لديها العمل ، وتكتمل التجربة ، وتنوع معطيات الصورة ووظائفها ، وقد تعمد إلى الإسراف في الإطالة على طريقة الشعراء من الرجال . . . وخروجا من هذه المنطقة نجد الشاعرة موزعة فنيا بين اتجاهات أخرى مختلفة ، يمكن أن تطبع شعرها بطوابع خاصة في كل منها ، كما تترك سمات مشتركة على فنها في إطار من هذا الانتفاء ، على نحو ما يمكن استكشافه في شعر الشاعرة المغنية التي تفرض ذوقا مغينا على ماتنظم من الشعر ، وعلى ماتستنشده منه ، أو حتى في إصدار حكمها على ماتسمعه من الشعراء ، ولدينا من الشاعرات من يأتي الغناء عنصرا ثانيا في فنها ، حين تجمع بين دورها شاعرة ومغنية في آن ، وهناك المغنية الشاعرة التي يصقل الغناء قدرتها الابداعية ، ربما لكثرة ماتتلقى من نصوص شعرية ، تقوم بتلحينها أو أدائها غناء ، فتعطيها كثرة التمرس بالغناء فرصة المشاركة في النظم الشعري لتجمع أيضا بين الفنين وإن غلب لديها بالطبع التعلق بمنطقة الغناء .

ونجد أيضا الشاعرة الناقدة التي رأينا لها نماذج كثيرة ومتعددة ، حين لا تجد حرجا في إصدار حكمها على ماتسمعه من شعر ، أو تستنشده . وقد يُطلب إليها إصدار الحكم والفصل فيه ، أو حتى ماتطرحة من صور إعجابها بشعرها . ولدينا في مقابل ذلك كله الناقدة الشاعرة ، تلك التي يكثر حضورها منتديات الشعراء فتساجلهم وتناقشهم ، وتعرض من شعرها بضاعة قليلة جدا ، وربما لاتعرض ، على طريقة سكيينة بنت الحسين التي أقامت للشعراء مجلسا أدبيا أصدرت عليهم فيه أحكامها من منطق القيمة ، والاعتداد بالمدخل الأخلاقي في النقد ، ولدينا الشاعرة الأدبية التي تقدمها لنا التراجم الأدبية وصفا لها بالحسن والفصاحة والبيان ، وبلاغة اللسان ، وعلو المكانة ، وضروب الظرف الاجتماعي ؛ فهي متفوقة في مجالس الشعراء ، تحسن التلقى وتحيد إصدار الحكم ، ومن ثم تلقى تشجيعا من حولها ، بل تضيف من تشجيعها ما يحفز الشعراء على مزيد من النظم في مجالسها والاعتداد بذوقها النقدي ، وفي إطار من هذا التصنيف نلتقى بالشاعرة المتميزة في موضوع محدد من موضوعات الشعر ، حتى لتحرز فيه تفوقا خاصا وسبقا متميزاً ، فعندنا الشاعرة الهجاء التي تنثر هجاءها ، وترسل سخطها على كل من حولها وماحولها على طريقة ابن الرومي بين الشعراء الرجال ، فإذا هي هجاء في إطار قبل أو قومي ، أو هي كذلك على المستوى الشخصي الذي توزع فيه موقفها بين هجاء يبدأ من أقرب الناس إليها صلة أو أبعدهم عنها ، إذ قد تنشره على زوجها ، أو على نظيراتها من الشاعرات ، أو نظرائها من الشعراء ، أو تطرحة على من يهجوها ، أو تضيق بشيء منه فتخلع عليه غضبها . وهناك الشاعرة الماجنة الغزلة التي تكاد تتخلى عن دورها في الحفاظ على حياء المرأة ،

وتتجاوز احتشامها ، إذ ربما وجدناها سكية مخمورة في مجالس المنادمة والسكر والعريضة ، بل ربما وجدناها تنخرط في إطار فكر المرجئة تروج له في شعرها على طريقة أبي نواس ، وربما وجدناها - أيضا - أحد العناصر البارزة في الانحدار بالخلق العربي حين تبدو مبتذلة في حانات الخمر وبيوت القيان ودور الغناء ، لتقوم بدور النديم والسمير لمجان عصرها ممن انغمسوا في حمأة الرذيلة تحت وطأة تيارات الحضارة .

ولدينا أيضا كما رأينا في التصنيف الطبقي الشاعرة بنت الشاعر أو أخته أو زوجته ، تلك التي تعكس موقفها من أصالة فنها - بالضرورة - في شعرها ، ومن ثم تبدو لدينا الشاعرة المشاركة للرجل في موضوعات شعره من ناحية ، وفي مشكلته الفنية ومدرسته من ناحية أخرى ، كأن نلتقى - مثلا - بالشاعرة المخضمة التي تعيش أزمة جيلين ، لتكشف عن طبائع الصراع التي يعانيتها شعراء جيلها ، وهي تصلح نموذجا تنعكس من خلاله أزمة تلك المخضمة ، إذ يمثل شعرها شريحة فنية صالحة لأن تقاس عليها مشكلات العصر ، وتبين من خلالها طبائع المجتمع .

وإلى جانب الشاعرة المخضمة نلتقى بشاعرة السياسة ، لاعلى مستوى المشاركة الفعلية في إدارة أمور الحكم ، فهذه لها موضعها حتى من خلال الجوارى من زوجات الخلفاء ، ولكن من خلال الكلمة المؤثرة التي تسجل نظرية سياسية وموقفا محددا لها تبدو من خلاله عنصرا مشاركا سواء في عصور الصراعات القبلية التي تغلب عليها فيها الذات الجماعية على الأنا المفردة على منهج عمرو بن كلثوم ، أو ما بعد ذلك من عصور الصراع السياسي التي نراها تشارك فيها على منهج النساء الخارجيات اللاتي رحن يعكسن موقفهن من نظرية فرقة الخوارج ، وهن ينتمين إليها ويدافعن عن مبادئها من منطق الالتزام على طرائق الشعراء الذين لم يحدوا عن مبادئ الحزب ، ولم يتحولوا عن أفكاره .

وأخيرا لدينا هذه التصانيف الجاهزة التي تطرحها علينا مصادرنا وخاصة كتب الطبقات التي تفرد للنساء مواضع معينة ضمن طبقات الشعراء ، مع اختلاف المقاييس على المستوى الفني بين عناصر الجودة الشعرية ، أو عناصر الكثرة ، وهي نماذج مطروحة عند الجميع ، وكذا عند ابن المعتز في طبقات الشعراء بما يعد مؤشرا يستحق تأمل مكانة المرأة الشاعرة سواء على مستوى عصرها ، أو على مستوى كم الموضوعات الشعرية التي أبدعت فيها ، أو على مستوى بيت معين في موضوع بعينه أبرزت فيه تفوقا ظاهرا يحسب لها كشاعرة .

وخلاصة القول حول تعدد هذه التصنيفات أنها ترمى إلى محاولة لرصد شعر النساء طبقاً لمستويات فنية مختلفة ، أو حتى غير فنية ، بما يدفع إلى جمع أكبر كم من هذا الشعر ومحاولة تحليله وتأمل سماته الفنية ، بما يتسق - في النهاية - مع كل تصنيف من هذه التصنيفات على حدة ، وبما يطرح أمام الباحثين في هذا المجال كشفاً دالاً حول المظان الرئيسية للشعر النسائي بما يكفى لسهولة العثور عليه من ناحية ، والحث على المزيد من دراسته فنياً من ناحية أخرى .



الفصل الثالث

المشاركة والموقف

- ١ - في شعر السياسة .
- ٢ - في الحروب وشعر الحماسة .
- ٣ - في المدارس الشعرية .

مشاركات ومواقف

قد يدفع عنوان الحوار في هذا الفصل إلى تساؤل فضولى : ولم هذا الانتقاء لبعض ألوان المشاركة ، أو المواقف المحددة دون تعريف أو تحديد بعينه ، وعندئذ تكون الإجابة حول طبيعة هذا الاختيار ، باعتباره شديد التميز حين يبدو لصيقا بشعر المرأة ، وخاصة أن الصورة التى تبقى ماثلة فى أذهاننا حول شعرها تظل رهنا بالرائاء أو البكاء أو على أكثر تقدير يظل مطروحا فيها بعض الموضوعات الشعرية التقليدية كالمديح أو الوصف أو الغزل ، أما أن نجد إسهامات واضحة للشعر النسائي فى موضوعات عظم خطرها وازدادت أهميتها وخاصة فى شعر الرجال ، فهذا ما يحفز إلى ضرورة التوقف أمام هذه اللوحات الخاصة المتميزة ، فإن قلنا بأن للمرأة إسهامات واضحة فى الشعر السياسى مثلا أو فى الشعر الحماسى الحربى ، أو فى أنظمة المدارس الشعرية المختلفة بدا التساؤل مثيرا للدهشة ، وبدأت الإجابة عليه أكثر أهمية ، وهو ما سنحاول التعرض له بالتحليل والمعالجة فى هذا الفصل .

١ - مشاركات سياسية :

ويمكن أن نتوقف عند صور متعددة لهذه المشاركات على المستوى السياسى الذى يحسن أن نبدأ الحديث عنه بعد عصر الجاهلية ، وهو ما نترك الحديث عنه إلى البحث التالى حول الحماسات وشعر الحروب لدى النساء ذلك أن الموقف هنا يبدو رهنا باستخدام مصطلح الحس السياسى بدلالته المحددة فى ظل ظهور الحكومات المركزية وتحول المجتمع العربى من صورته القبلية الممزقة إلى نظم تعرف فكرة الأمة والمواطنة ، وتتجاوز رابطة الدم والعصبية إلى روابط أخرى تحكمها الروحية أو الروابط السياسية فى المجتمع الجديد ، من هنا يصح لنا أن نعتد أولا بمبايعة النساء رسول الله ﷺ باعتبارها موقفا سياسيا ، يكشف عن مزاحمة النساء للرجال ، فى مهد الدولة الجديدة ، وظهور تلك الشخصيات القوية التى أبرزتها الأحداث المختلفة ، وفى ضجيج الظروف العصبية التى شهدتها المجتمع الاسلامى ففى حدث كحدث البيعة تبدو المشاركة السياسية للمرأة غاية فى الوضوح . صحيح أن اصطلاح الحق السياسى لم يكن معروفا فى هذه الفترة . ولكن ما أباحه الإسلام للمرأة

ضمن صور الجهاد ، والمشاركة في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر يدخل ضمن هذا التصور ، فإذا كانت بيعة بعض النسوة ١ نسبية وأختها) يوم العقبة غير مقصودة لذاتها لأن موضوع البيعة يومئذ هو تعهد أهل المدينة بحماية رسول ﷺ وهذه مسئولية الرجال . إلا أن حضورهن هذه البيعة يدل على واجبهن في هذا النوع من الجهاد بالتحديد ، وأكثر من ذلك صراحة وأشد التزاما ما أشار إليه النص القرآني ، من مثل قوله تعالى في سورة التوبة آية ٧١ (والمؤمنون والمؤمنات بعضهم أولياء بعض يأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر) فالحكم هنا يشمل الجميع مع الفارق في أن التزام النساء في الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر يختلف عن التزام الرجال ، لأن المرأة غير ملزمة شرعاً بالجهاد والقتال ، ولا بمواجهة الحاكم ، أو خلعه (إذا ما انحرف) ، بل يظل لها الحق في النقد والتوجيه والنصح وهذا هو مضمون الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر^(١) ، وبظل الشاهد في حديث البيعة وارداً حول ما كان من عنف شخصية هند بنت عتبة التي مثلت بحمزة أسد الله ، حين لاكت كبده في يوم أحد بعد استشهادها ، فحين أذعنت للإسلام ، وآمنت لم يبدأ تيار العنف والشراسة والعناد الذي عرفت به ، فإذا بها تأتي يوم بيعة النساء بعد فتح مكة متقنعة متكررة خوفاً من رسول الله ﷺ أن يعرفها ، فقال عليه السلام : أباعنك على ألا تشركن بالله شيئاً . فرفعت هند رأسها وقالت : والله لقد عبدنا الأصنام ، وإنك لتأخذ علينا أمراً مارأيناك أخذته على الرجال ، تباع الرجال على الإسلام والجهاد ، فقال عليه السلام : ولا تسرقن . فقالت : إن أبا سفيان رجل شحيح ، وإنني أصبت من ماله هنات فما أدرى أتحل لي أم لا ؟ فقال أبوسفيان : ما أصبت من شيء فيما مضى وفيما غير فهو لك حلال ، فضحك النبي وعرفها ، فقال لها : وإنك لهند بنت عتبة ؟ قالت : نعم . فاعف عما سلف يابى الله ، عفا الله عنك ، فقال : ولا ترزني ، قالت هند : أو ترزني الحرة ؟ قال عليه السلام : ولا يقتلن أولادهن . قالت هند : ربناهم صغاراً وقتلتهم كباراً فأنتم وهم أعلم ، وكان ابنها حنظلة بن أبي سفيان قد قتل يوم بدر ، فضحك عمر حتى استلقى وتبسم رسول الله ثم قال : ولا يأتين ببهتان . قالت : والله إن البهتان لأمر قبيح وماتأمرنا إلا بالرشد ومكارم الأخلاق . فقال : ولا يعصينك في معروف . قالت : والله ما جلسنا مجلسنا هذا وفي أنفسنا أن نعصيك في شيء » .

والشاهد هنا من حديث البيعة أن رسول الله ﷺ قد أعطى المرأة حق الحضور

(١) محمد قطب : بيعة النساء ص ٩٧ - ٩٨ .

والمشاركة والتساؤل والاستفسار والحوار والمناقشة فيما يتعلق بحقوقها وواجباتها ، وهو حق مشروع في التنظير السياسي يكشف عن دورها في المشاركة السياسية التي حملتها على عاتقها في شعرها ، حين ارتبطت بأحداث عصرها ارتباطاً حميماً ، سواء من وقفن من الشعراء في صفوف الاسلام ، أو من أصبح شعرهن يمثل خطراً على الدين أو الدولة الجديدة على نحو ماورد في الأخبار عن إحدى شواعر المنافقين ، وهى عصماء بنت مروان التي ظهرت نقمة على الاسلام وعلى رسول الله ﷺ وأنصاره ، فراحت تستثير عليه القوم ، وتعرض على اغتيال رسول الله ﷺ فتقول :

باسئت بنى مالك والنبيت	وعوف وباست بنى الخزرج
أطعتم أتاوى من غيركم	فلا من مراد ولا مذحج
ترجونه بعد قتل الرؤوس	كما يرتجى مرق المنضج
ألا أنف يبتغى غرة	فيقطع من أمل المرتجى

فلا غرابة إذن أن يأمر رسول الله بقتلها فتقتل^(١) فقد اقتحمت بشعرها مجالا تثير فيه الفتنة ، وبخشى من خطر لسانها على الدولة في مهدها ، وعلى العقيدة ، ورسول الله ﷺ ، إذ انضمت الشاعرة هنا إلى موكب المنافقين من الشعراء فمثلت نفس الخطر الذى مثله الرجال بهذه المشاركة السياسية العنيفة ضد أمن الدولة الجديدة . وتزداد هذه الصورة السياسية وضوحاً حين نرى المناقضات تنشب بين الشاعرات المسلمات ، وتمتد المشاركات على طريقة هند بنت عتبة حين قالت تحاطب المسلمين بعد أن بقرت بطن حمزة :

نحن جزيناكم بيوم بدر	والحرب بعد الحرب ذات سُر
شفيت نفسى وقضيت نذرى	شفيت وحشئ غليل صدرى
فشكر وحشئ على عمري	حتى ترم أعظمى فى قبرى

فإذا هند بنت أثاثة (وهى هند بنت أثاثة بن عباد بن عبد المطلب) تثيرها هذه الشائنة في ذوبها من بنى هاشم فتقول رداً على هند بنت عتبة :

خزيت فى بدر وبعد بدر	يابنت وقاع عظيم الكفر
صبحك الله غداة الفجر	ملهاشميين السطوال الزهر
بكل قطاع حسام يقرى	حمزة ليشى وعلى صقرى ^(٢)

(١) السيرة لابن هشام ١٥١/٤ .

(٢) يراجع فى تناول هذه المواقف : الشعراء المخضرمون د . عبد الحليم حنفى ٩٦ وما بعدها .

والشاهد في هذه المناقضة أنها تنهض بين معسكرى الاسلام والشرك ، فهي تكمل بذلك مناقضات الشعراء التي اشتدت معاركهم بين مدرستي مكة والمدينة انتصارا للإسلام أو هجاء له من فريق المشركين . وكأن المرأة الشاعرة وجدت من ضرورات حياتها أن تشارك في تلك المواقف التي غلبت عليها المسحة السياسية ، فخاضت المعارك بشعرها ، إلى جانب ما نهضت به شاعرات المغازي من أدوار لسانية بارزة على طريقة عمرة بنت دريد بن الصمة ، وأخيها سلمة بن دريد ، وكذا ما كان من شعر صفية بنت عبد المطلب وشعر نعم بنت سعيد وأمامة المزيرية ، وغيرهن من شاعرات ذلك الجيل .

وانتقالا من هذه اللوحة نلتقى بضرب آخر من المشاركات السياسية للمرأة في عصر بنى أمية حيث تشهد البيئة ضروبا من الصراع ، ينتج عنه قسمة المسلمين إلى فرق دينية توزع بين إرجاء واعتزال وجبرية وقدرية ، وتوزع سياسيا بين خوارج وشيعة وزبيريين وأمويين ، وهي قسمة ظهر صدها واضحا في حركة الشعر وفي التزام الشعراء بالدفاع عن فرقة بعينها ، والالتزام بمبادئها وأفكارها ، ففي زحام هذا الالتزام وذلك الدفاع عن النظرية نجد المرأة تسجل مشاركة بارزة لا يحسن إغفالها ، بقدر ما تجدر الإشارة إليها ، والوقوف عندها ، والتنويه بها ، فإذا بحزب الخوارج يفرز عدداً من الشاعرات ينهض بتحمل العبء السياسى في الانتصار لنظريته ، والدعاية لمبادئه ابتداء من صبيغ الرثاء السياسى التى تطرحها المرأة الشاعرة على القتل الخارجى على نحو ما قالت أم الجراح العدوية في رثاء بلال وعروة :

وما بعد مرداس وعروة بيننا وبينكم شيء سوى عطر منشم
فلست بناج من يد الله بعدما هرقت دماء المسلمين بلا دم

وعلى نحو ما قالت أميرة من بنى سليط :

سقى الله مرداساً وأصحابه الألى شروا معه غيثاً كثير الزماجر
فكلهم قد جاء لله مخلصا بمهجته عند التقاء العساكر^(١)

فهو نغم سياسى تبنيه الشاعرة الأولى على إراقة دماء المسلمين بلا دم ، والثانية على حديثها حول الشراة ضمن مسميات الخوارج وألقابهم التى اعتزوا بها .

(١) احسان عباس : شعر الخوارج ٥٣ .

بل إن الشاعرة الخارجية قد تدفع بنفسها إلى الموت حبا في الاستشهاد وتزاحا عليه
كما كان المبدأ عن فرسان الخوارج من الرجال ، فإذا ما قدم الحجاج خارجيا ليقتله تدخل
عليه نسوة من أقارب ذلك الرجل وتنشد إحداهن قولها :

أحجاج لو تشهد مقام بناته	وعماته يندبن بالليل أجمعا
أحجاج إما أن تمن بتركه	علينا وإما أن تقتلنا معا
أحجاج لا تفجع به ونسائه	ثاننا وتسعا واثنتين وأربعا
فمن رجل دان يقوم مقامه	علينا فمهلا لا تزدنا تضععضا ^(١)

ولم تكن المرأة الخارجية مجرد رائية أو باكية ، أو مشجعة على القتال ، بل ربما قتلت
تكون هي نفسها موضعا للثناء من الرجال على نحو ما قاله مالك الزموم في رثاء امرأته أم
علاء :

مرر على الحدث الذي حلت به	أم العلاء فنادهما لتسمع
ننى حلت وكنت جد فروقه	بلداً يُمرأ به الشجاع فيفزع
بلى الإله عليك من مفقودة	إذ لا يلائمك المكان البلقع
لقد تركت صبية مرحومة	لم تدر ما جزع عليك فتجزع
تدت شائيل من لزامك حلوة	فتبيت تسهر ليلها وتفجع
إذا سمعت أنيها في ليلها	طفقت عليك شئون عيني تدمع ^(٢)

بل قد نجد للمرأة الخارجية شعرا يدل صراحة على مشاركتها حزنها ومبادئه وأهدافه ،
لى نحو ما يروى من شعرها ، وقد أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركتُ ربحاً لنا مسه	وجئتُ ربحاً مسه قاتل
شتان هذا بدم سائل	وذاك منه غسل سائل
مطعون ذاكم منه في لذة	وأُم مطعون بذا ناكل
مُرُوا بنا نرجع إلى ديننا	فكل دين غيره باطل
وملة الضحاك متروكة	لا يجنبها أحد عاقل ^(٣)

(١) احسان عباس ١٣٩

(٢) نفسه ص ١٧٧ .

(٣) نفسه ٢٠٦ .

بل المرأة الخارجية لا تتورع أن تتحدث عن موقفها مقاتلة شرسة ضمن فرق حزبها
فتتحدث عن سيفها وتتنازل ببساطة وقناعة عن سوارها على طريقة امرأة المختار بن عوف
ابن حمزة حين ترتجز :

أنا ابنة الشيخ الكريم الأعلَم
من سأل عن اسمي فاسمى مريم
بعثت سوارى بسيف مخدّم

ولا نقصد هنا استقصاء شعر نساء الخوارج وهو كثير^(١) بل تكفي هذه الشواهد رموزا
لمشاركتهن السياسية الصريحة ، بالإضافة إلى صيغ الرثاء الكثيرة التي عرضن فيها لمواقف
القتلى من الشراة في سبيل الدفاع عن المبدأ ، والانتصار للنظرية الخارجية - والانتقام من
خصومها .

وعلى نفس النهج يمكن أن نضم تفجع الشاعرة الشيعية على مقتل الحسين والمشاركة
العنيفة في صيغ الحزن والغضب الشديد الذي سيطر على الشيعة بسبب مقتله ، فحين رد
يزيد بن معاوية النساء والأطفال من آل البيت وقد كن في صحبة الحسين حيث ردهن من
الشام إلى المدينة بعد مقتله خرجت عقيلة بنت عقيل بن أبي طالب في نساء من بنى هاشم
حواسر وهي تقول :

ماذا تقولون إن قال النبي لكم
بعثتني وبأهلي بعد مفتقدى
ما كان هذا جزائى إذ نصحت لكم
قالوا : فما سمعها أحد إلا بكى^(٢)
ماذا فعلتم وأنتم آخر الأمم
منهم أسارى وصرعى ضرجوا بدم
أن تخلفونى بسوء فى بنى رهمى

فهل كانت الشاعرة هنا إلا فردا من معسكر الشيعة ممن بكوا وأبكوا المسلمين بسبب
ذلك الحادث البشع الذى انتهى بقتل الحسين .

ثم تزداد الصورة السياسية وضوحا فى شعر المرأة حين نراها تدخل ميدان الرثاء
والهجاء السياسى على نحو ما يروى عن أروى بنت الحارث بن عبد المطلب فى رثائها لعلى
قاصدة به إهانة معاوية :

(١) شعر الخوارج ٢٢١ .

(٢) عيون الأخبار ١/٢١٢

ألا يا عين ويحك أسعدينا
رزينا خير من ركب المطايا
ومن لبس النعال واحتذاها
إذا استقبلت وجه أبي حسين
ولا والله لا أنسى عليا
أفى الشهر الحرام فجعثمونا
ألا وأبكى أمير المؤمنين
وفارسها ومن ركب السفينا
ومن قرأ المثانى والمثينا
رأيت البدر راع الناظرينا
وحسن صلاته فى الراكعينا
بخير الناس طرا أجمعينا ؟ !

بل ربما كشفت عن موقفها السياسى فى صور أكثر وضوحا وجراً وصراحة على نهج
بكاية الهلالة وقد عرفت بشجاعتها وفصاحتها فجاءت معاوية فأخبره مروان بن الحكم
بخبيرها ونسب إليها قولها :

يا زيد دونك فاستثر من دارنا
قد كنت أذخره ليوم كريمة
سيفا حساماً فى التراب دفينا
فاليوم أبرزه الزمان مصونا

ثم قال عمرو بن العاص مشيراً إلى أبيات هجت بها معاوية :
أترى ابن هند للخلافة مالكا
متك نفسك فى الخلاء ضلالة
هيهات ذاك وما أراد بعيد
أغراك عمرو وللشقا وسعيد

وقال سعيد بن العاص : وهى والله القائلة ^(١)

قد كنت أطمع أن أموت ولا أرى
فأله آخر مدتى فتناولت
فوق المنابر من أمية خاطبا
حتى رأيت من الزمان عجائبا
فى كل يوم للزمان خطيهم
بين الجميع لآل أحمد عائباً ^(٢)

وهى مواقف تكشف لنا خطر شعر المرأة فى نقد الحاكم وسياسته ، والتشكيك فى
شرعية حكمه ، أضف إلى هذا كله ذلك الاهتمام من الأمراء بحفظ أشعارها حتى ردد كل
منهم ما حفظه أمام الخليفة ليستعد به عليها ، وربما وجد فى هذا الاستعداد تقرباً
شخصياً .

ومع حركة المد الحضارى واختلاط الأجناس وزيادة ضجيج الحياة المادية وتوغل
العناصر الأجنبية فى المجتمع العربى ، وارتقاء نشاط حركة الشعر فى كل الاتجاهات

(١) زينب فواز ، الدر المشور ٢٥ . (٢) نفسه ٩٩ .

السياسية والاجتماعية ، تزداد مشاركة المرأة على هذا الصعيد السياسي أيضا حتى لتحسب مشاركة فيه أحيانا على مستوى ما نجده من شعر الأميرات من سلالة البيت الحاكم إذ يبدو شعرهن أقرب إلى هذا الحس السياسي بمحض الانتفاء على نحو ما يذكره ابن عبد ربه من شعر عائشة بنت المهدي^(١) وما يذكره صاحب مصارع العشاق من خبر بنت الوالى الذى ولى ديار مصر وقد غضب على بعض عماله فحبسه وقيدته ، فأشرفت عليه ابنة الوالى ، فهويته ، فكتبت إليه شعرا وكتب إليها^(٢) إذ تظل الرواية شاهدة مرة على موقف المرأة حارسا على سجين لدى أبيها كما كان الحال فى الجاهلية فى قصة أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثي^(٣) وشاهدا آخر على دور هذه المرأة حين تكون شاعرة ، تتبادل الشعر مع الأسير حتى وإن كان موضوعه غير سياسى ، إلا أن الموقف يدخل برمته فى هذا الجانب بشكل من الأشكال السياسية النادرة .

وحين ترثى المرأة زوجها ، وقد كان خليفة ، فلا شك أن شعرها يدرج ضمن هذه المشاركات السياسية ، إذا أخذنا بما رواه صاحب العقد الفريد من موقف لبانة زوجة الخليفة الأمين بن هارون الرشيد ، وكانت من أجل النساء فقتل محمد عنها ولم يبن بها فقالت ترثيه :

أبكيت لا للنعيم والأنس	بل للمعالى والرمح والفرس
يا فارسا بالعراء مطرحا	خانتته قواده مع الحرس
أبكى على سيد فجعت به	أرملنى قبل ليلة العرس
أم من لبرّ أم من لعائذة	أم من لذكر الإله فى الغلس
من للحروب التى تكون لها	إن أضرمت نارها بلا قيس ^(٤)

فمن الواضح أن حس الكارثة السياسية قد أصابها فى بكاء الأمين حين صورت فروسيته وشجاعته وأمانته ، وحسن تعبده وقيادته الحربية ، لولا ما كان من أمر خيانة من حوله من القادة والحراس ، مما أودى بحياته ، فهو رثاء سياسى واضح الدلالة يتعلق بجريمة اغتيال الخليفة ، وينتمى إلى شعر الأميرات أيضا ما نظمته أم الكرام بنت المعتصم بالله وكان لها إخوة ثلاثة شعراء الواثق عز الدولة أبو محمد عبد الله ورفيع الدولة الحاجب أبو زكريا وأبو جعفر^(٥) .

(١) العقد ٦/ ٢٢٨ .

(٢) مصارع العشاق ١/ ٢٣٣ - ٣٣٤ .

(٣) انظر تفاصيل قصة أسرة وسجانه العبسية فى المفضلية ٣٠ من أدبوان المفضليات .

(٤) العقد الفريد ٣/ ٢٣٢ . (٥) نزهة الجلساء ٢٥ .

وكذلك كانت خديجة بنت أمير المؤمنين عبد الله المأمون إذ كانت شاعرة ظريفة وأدبية^(١).

ومشهورة كانت العباسية بنت الخليفة المهدي أخت الرشيد إذ كانت شاعرة فاضلة جليلة ، قال الجاحظ : كتبت إلى وكيل لها يقال له : سباع ، وقد بلغها أنه يحتاج إلى مالها ، ويبني به المساجد والحياض :

ألا أيهذا المَعْمَل العيس بلُغْن سباعا وقُل إن ضمَّ إياكما السُفْرُ
أَتظلمنى مالى فإن جاء سائل رفقت له أن حطه نحوك الفقر
كشافية المرضي بفائدة الزنا تؤمله أجراً وليس له أجر^(٢)

ومعروفة أيضاً قصة العباسية التي أدارها المؤرخون حول أمر صلتها بجعفر بن يحيى البرمكي حتى ذكروا أن هذه الصلة كانت وراء حملة الرشيد على قتل جعفر ، وإيقاعه بالبرامكة ، وهو ما ينفيه ابن خلدون بحكم مكانة الأميرة كاتبة خليفة ، وأخت خليفة ، ولذا حاول استكشاف أسباب أخرى وراء تنكيب البرامكة بعيداً عن العباسية .

وربما جمعت الأميرة بين كونها شاعرة ومغنية في آن ، إذا أخذنا بما يذكره السيوطي من أمر العباسية أيضاً (عليّة بنت المهدي) إذ يصفها ، فيصنفها من أحسن النساء وأظرفهن وأعقلهن ، ذات صيانة وأدب بارع ، تقول الشعر الجيد وتسوغ فيه الألحان الحسنة ، وكانت شاعرة مغنية جميلة متجملة^(٣) وقد عملت شعراً في خروج الرشيد إلى الري وغنته فقالت :

ومغترب بالمرج يبكى لشأنه وقد غاب عنه المسعدون على الحب
إذا ما أتاه الركب من نحو أرضه تنشق يستشفى برائحة الركب^(٤)

فمن الواضح هنا أن مفهوم المشاركة السياسية سينتهى إلى مدلولين :

الأول : حين نجد من أهل البيت الحاكم من يقوم بنظم الشعر ، وربما كان زاهداً في السياسة ، لا يريد الدخول في زحام تياراتها ، وهو ما نلاحظه - من باب أولى - في شعر النساء ، إذ كان يلاحظ أيضاً في شعر بعض الأمراء كما عرف عن عبدالله بن المعتز .

(١) نزهة المجالس ٤٨ .

(٢) نفسه ٦٧ .

(٣) نفسه ٦٩ .

(٤) نفسه ٧٢ .

الثانى : أن المشاركات السياسية الحقيقية قد ترد في ثنائيا بعض الأبيات كأن تأتى رثاء سياسيا ، أو ما يشبهه من حوار يتعلق بأمور الأسرة الحاكمة مما يمت إلى السياسة بصلة ما بالضرورة وبحكم الانتفاء .

كما يلاحظ في معظم شعر الأميرات الاتجاه به نحو الغزل كصورة مكتملة لترف الحياة السياسية ، ولشعر الأمراء العباسيين في نفس الوقت . كما تبقى بعض أبيات المدح داخلة في إطار تلك المشاركات السياسية مع احتياط شديد في دائرة الممدوحين على طريقة عليّة بنت المهدي التي لم تمدح غير أبناء أسرتها مثل الرشيد وولديه الأمين والمأمون .^(١)

وعند غير الأميرات نجد انتشار الشعر على ألسنة الجوارى وهن يتخذن من المنحى السياسى خير وسيلة لإرضاء الخليفة والقرب منه ، وهو مسلك الشاعرة والمغنية على السواء ، إذا استعرضنا ما توقف عنده أبو الفرج ، في أخبار عبيد الله بن قيس الرقيات وما كان من أثر شعره في العصر العباسى على ما كان من الرشيد حين اعترض قينة فغنت :

ما نقموا من بنى أمية إلا أنهم يحلمون إن غضبوا

فلما ابتدأت به تغير وجه الرشيد وعلمت أنها قد غلظت وأنها إن استمرت فيه قتلت فغنت :

ما نقموا من بنى أمية إلا أنهم يجهلون إن غضبوا
وأهم معدن النفاق فما تفسد إلا عليهم العرب

فقال الرشيد ليحيى بن خالد : أسمعت يا أبا على ؟ فقال : يا أمير المؤمنين تبتاع وتُسنى لها الجائزة ، ويُعجل لها الإذن ليسكن قلبها^(٢) . فإلى هذا الحد راحت الجارية تتلاعب بألفاظ البيت بحيث تؤهلها إلى ما يرضى الخليفة العباسي من التركيز على الانتقاص والمهانة التي يلحقها الشعر ببنى أمية وخلفائهم .

ثم تظل الأبعاد السياسية مسيطرة على بقايا الخوارج ممن حملوا على الخلافة العباسية ، كما كان عهدهم بالخلافة الأموية من قبل ، وما زالت أصوات النساء الشاعرات تتردد بشعر خارجى على نحو ما عرضته الفارعة بنت طريف وهى شاعرة فارسة خاضت غمار الحرب لابسة درعها ، ممسكة بجوشنها ، شاهرة سيفها ، وهى أخت الفارس الخارجى الوليد بن طريف الشيبانى الذى لقب « الشارى » ، وكان رأسا للخوارج أيام الرشيد الذى أرسل إليه قائده المشهور يزيد بن يزيد الشيبانى فقتله سنة ١٧٩ هـ ، وعلمت الفارعة بمقتله فلبست

(١) راجع الشعر والشعراء في العصر العباسى (الشكعة) ٤٦١ .

(٢) الأغاني ٩٤/٥ .

لباس الحرب وهاجت جيش يزيد الذى طاردها ، وضرب بسيفه مؤخرة فرسها قائلاً :
اغربى لقد فضحت العشيرة ، يريد بذلك عشيرة بنى شيبان ، التى ينتمى إليها كل من
يزيد والوليد وأخته الفارعة ، وتأتأثر الفارسة بمقتل أخيها فتتظم فى رثائه قصيدتها الطويلة
وتقول فيها منوهة بحسه الخارجى ومبادئه الحزبية :^(١)

فتى لا يلوم السيف حين يهزه	إذا ما اختلى من عاتق وصليف
فتى لا يحب الزاد إلا من التقى	ولا المال إلا من قنأً وسيوف
ولا الخيل إلا كل جرداء صلدم	وأجرد ضخم المنكبين عطوف
فإن يك أرداه يزيد بن مزيد	فيارب خيل فضها وصفوف
يكت تغلب الغلباء يوم وفاته	وأبرز منها كل ذات نصيف
يقلن وقد أبرزن بعدك للورى	معايد حل من برى وشنوف
كأنك لم تشهد مصاعاً ولم تقم	مقاعاً على الأعداء غير خفيف
ولم تشتمل يوم الوغى بكتيبة	ولم تبد فى خضراء ذات رفيف

وبذا استطاعت أخت الخارجى أن تعرض موقفاً حزبياً مذهبياً شغلها فيه من منطق
العنف الخارجى وأدوات القتال وموقف الشراة من الخروج ، فإذا بأبياتها تمزج بين حديث
الحرب والسياسة ، وهكذا كان شعر الخوارج فى معظمه إلى جانب تغليب المواقف
بذلك الحس الدينى الذى طالما اعتدوا به فى تصويرهم لقتلاهم . وقد استطاعت بعض
جوارى العصر أيضاً أن يعكسن شيئاً من الضيق بالحركات الثورية المضادة للخلافة ،
بدلاً من لغة المديح والثناء التى رأينا نموذجاً فى قول فضل للمتوكل على البديهة :

استقبل الملك إمام الهوى	عام ثلاث وثلاثين
خلافة أفضت إلى جعفر	وهو ابن سبع بعد عشرين
إننا لنرجو يا إمام الهدى	أن تملك الناس ثمانين
لا قدس الله امرءاً لم يقل	عند دعائى لك آميناً ^(٢)

ففى مقابل هذه الأصوات المؤيدة للخلافة والداعية للخليفة نجد هذه الأصوات
الحذرة التى تحشى على الخلافة وتشفق عليها من خصومها فتدخل فى عمق الشعر السياسى
على النحو الذى عرضته « سكن » فى قومها :

(١) وفيات الأعيان ٣١/٦ ، الأغاني ٩٣/١٠ .

(٢) الأغاني ٢٥٨/١٩ .

إن الإمام إذا أوفى إلى بلد
فأصبحت سر من را دار مملكة
يا غارس الأس والورد الجنى بها
كبابك وأخيه إذ سما لهما
فذاك بالجسر نصب للعيون وذا
وهكذا لم يزل في الدهر نعرفه
شقا عصا الدين فاغترا بجهلهما
وحاولا القدح في ملك الإمام ودو
في ظل معتقد للدين معتصم
ودونه غصص يشجى العدو بها
أما ترى بابكا في الجو منتصبا
بين السماء وبين الأرض منزله

أوفى إليه بعمران وإيناس
مخططة بين أنهار وأغراس
غرس الإمام خلافاً الورد والأس
بياتر للشوى والجيد خلاص
سر من را على سامى الذرا راسى
غرس الخلائف من أولاد عباس
بعصبة شمرت في الحرب والباس
ن الملك قد علما آساد أحياس
بالحق للغلب غلاب وفراس
مثل المبارك أفشين وأشناس
على ململة من صنعة الفاس
وقائم قاعد جسم بلا راس^(١)

إذ تكاد الشاعرة تنضم بذلك إلى ركب الشعر السياسى على النحو الذى حكاه أبو تمام في مدحه للمعتصم وتصويره صلب الأفشين وحرقه في قصيدته الرائية المشهورة ومطلعها :

الحق أبلج والسيوف عوار فحذار من ليث العرين حذار

وإذا بالشاعرة تلتقط خيوط المؤامرات وتحكى جوانب من قصة التمرد من خلال معجم سياسى يحكى عن تحول الخلافة من بغداد إلى سامراء ، وموقف الخليفة (الإمام) من هذه النقلة ، كما تحكى موقف البيت العباسى الحاكم بصفة عامة ، لتتوقف عن منطقة الخونة من أدانوا أنفسهم وانكشف أمرهم حين خرجوا على الدين والخليفة وما كان من جزاء بابك من جزاء الخيانة لتضع في موازتها صورة للوفاء وجدتها في سلوك الأتراك تجاه الخليفة حين تحكى عن اختياره لقائده إشناس ، مكملة بذلك إدراكها السياسى لوقائع البيت العباسى ، وأحداث القصر ، وجرائم الثوار من حوله .

وعلى هذا يصح تعميم الحكم على الظاهرة ، وإن قلّت ندرة الشعر بصورة واضحة ، فهازلنا نتلمس المشاركات واضحة في عالم الشاعرات لماكية الأحداث الكبرى التى شهدتها الحياة العربية ، وتجاهها بدت المرأة راغبة في الإسهام الفعلى في تلك الأحداث ، وكان لها

(١) طبقات الشعراء ٤٢٢ - ٤٢٣ .

من ذلك نصيب في الغزوات الإسلامية ، ثم تكررت الظاهرة في ظلال صراعات الفرق السياسية في العصر الأموي ، ووجدت امتدادها في مجتمع العباسيين ، حيث اطردت الظاهرة أيضا في محاولات متكررة للشاعرات للمشاركة في رصد جوانب من أبعاد الحياة السياسية . كما لمسناها عن قرب وأحسن إيقاعها على غرار ما كان في عالم الشعراء من الرجال .

وربما يظل لافتا للنظر أننا بصدد البحث في حدود قليل من الشواهد ، كما هو في شعر النساء بوجه عام ، ولذا يحسن تجاوز قياسه على المستوى الكمي بشعر الرجال ، إذ يكفي أن نجد منه مادة كافية تسجل لنا مدى هذا الحرص على المشاركات السياسية من حين إلى آخر ، وهي ظاهرة قد تكتمل إذا عدنا إلى العصر الجاهلي لتتوقف عند الدور الحربي لشعر المرأة في وقت كانت فيه الحرب هي صوت سياسة المجتمع القبلي ، وأساس حياته ، وهذا هو محك الحوار في المبحث التالي .

(٢)

في الحروب وشعر الحماسة

يتسع مجال القول حول الحروب في المجتمع الجاهلي وهو ما يمكن الرجوع فيه - ببساطة شديدة - إلى عديد من الدراسات الأدبية العميقة التي شغلت بتلك الفترة من تاريخنا الأدبي ، حيث رصدت أهم معالمها وصورها الحربية سواء في شعر الأيام والحروب الدامية التي طال مداها ، وهددت بفناء القبائل ، أو ما كان من لغة التعصب الدموي والتشبث بالدفاع عن القبيلة من منطق الخصومة لأعدائها أو المنافسة للشعراء منهم .

وكما حفزت تلك المعارك همم الشعراء ، وحركت ملكاتهم فتركوا فيها رصيда شعريا ضخما ، فكذلك حركت وجدان الشاعرات من النساء ، فكان لهن نصيب لا بأس به من شعر تلك الحروب ، ومحاولة توثيق وقائعها ، والاندفاع إلى الحث على الاستمرار فيها ، دون استسلام ولا قبول لهزيمة ، وهو ما تطلع به علينا تلك اللوحات الفنية المتعددة التي يكشفها لنا رصيـد أسماء الشاعرات ممن شغلن بحرب البسوس ، من شريفات بكر وتغلب ، فكان منهن « جلييلة البكرية » أخت جساس و« أسماء » التغلبية أخت كليب ، وأمامة بنت كليب ، ومنهن أيضا أم ناشرة التي تلوم ابنها لقتله همام بن مرة ، ومنهن سلمى بنت المهلهل التي رثت أباهـا بعد قتله ، وفي حرب داحس والغبراء تظهر أم فرقة الغزارية وناجية بنت ضمضم المريـة وفي غير ذلك من الأيام تلمع أسماء الشاعرات كثيرات أيضا^(١) فإذا ما توقفنا مع الحرب الأولى وظروفها وجدنا قصتها مدونة ، لدى أبي الفرج ويلفت نظرنا فيها دور المرأة في نشوبها سواء فيما ذكره حول البسوس خالة جساس بن مرة ، وما كان من أمر ناقتها ، أو ما كان من حوار كليب مع أخت جساس حول أعز القوم^(٢) . فإذا انتقلنا مع أبي الفرج إلى موضع آخر من كتابه رأيناه يعرض موقف جلييلة بنت مرة أخت جساس وزوجة كليب وما دار بينها وبين النساء في المأتم من حوار ، انتهى بإخراج جلييلة من مأتم زوجها ، بعد أن طردها أخت كليب قائلة : يا هذه اخرجي عن مأتمنا فأنت أخت واترنا

(١) نهض بهذا العبء الدكتور على الهاشمي في كتاب المرأة في الشعر الجاهلي ٢٧٧ وما بعدها .

(٢) تفاصيل القصة الأغاني ٤١/٥ - وما بعدها .

وشقيقة قاتلنا ، فخرجت وهى تجر أعطافها فلقبها أبوها مرة فسألها عن أمرها فقالت
جلييلة :

تُكَلُّ العدد ، وحزنُ الأبد ، وفقدُ حليل ، وقتلُ أخ عن قليل ، وبين ذين غرس
الأحقاد ، وتفتت الأكباد . فقال لها : أويكُفُ ذلك كرم الصفح وإغلاء الديات ؟ فقالت
جلييلة : أمنية مخدوع ورب الكعبة ! أبالبدن تدع لك تغلب دم ربها ؟ قال : ولما رحلت
جلييلة ، قالت أخت كليب : رحلة المعتدى وفراق الشامت . ويل غداً لآل مرة ، من الكرة
بعد الكرة ! فبلغ قولها جلييلة ، فقالت : وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها ،
أسعد الله جد أختي ، أفلا قالت : نفرة الحياء ، وخوف الاعتداء ، ثم أنشأت تقول :

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا	تعجلى باللمم حتى تسألى
فإذا أنت تبينت الذى	يوجب اللوم فلومى واعذلى
إن تكن أخت امرئ ليمت على	شفق منها عليه فافعللى
جل عندى فعل جساس فيا	حسرتى عما انجلت أوتنجللى
فعل جساس على وجدى به	قاطع ظهري ومُذِن أجلى
لو بعين فقئت عينى سوى	أختها فانفقات لم أحفل
تحمل العين قذى العين كما	تحمل الأم أذى ماتفتلى
يا قتيلا قوُض الدهر به	سقف بيتى جميعا من عل
هدم البيت الذى استحدثته	وانثنى فى هدم بيتى الأول
ورمانى قتله من كذب	رمية المصمى به المستأصل
يانسائى دونكن اليوم قد	خصنى الدهر بُرْز معضل
ليس من ييكى ليومين كمن	إنما ييكى ليوم ينجللى
يشتفى المدرك بالشاروق	دركى تأرى تُكل المثل
ليته كان دمي فاحتلبوا	بدلا منه دما من أكحلى
إننى قاتلة مقتولة	ولعل الله أن يرتاح لى ^(١)

وفى تعليقه على هذه الأبيات يقول ابن الأثير : لو نطق بها الفحول المعدودون من
الشعراء لاستعظمت ، فكيف امرأة وهى حزينة فى شرح تلك الحال المشار إليها .

ولاشك أن الشاعرة رصدت فى أبياتها كما هائلا من أحزانها وحيرتها وقلقها وتمزقها
النفسى ، فهى تعيش صراعا لاحدود له بين مجموع من الأحزان بدت عاجزة عن تحمله

(١) الأغاني ٦٨/٥ ، المثل السائر ١٧/٢ ، الأمالى ١٠٦/٤ .

عجزها حتى عن تحمل اللوم ، أو هدم بيتها وموت زوجها وجرم أخيها وثار أهل الزوج منه ، ولم يبق لها إلا ذلك الاستسلام للقهر الذى أصابها حين بدت قاتلة مقتولة تتمنى الموت والخلاص فى أسرع حين .

فهذا مشهد من مشاهد الحرب الجاهلية يعكس لنا سببا من أسباب نشوبها بين القبائل ، وبصور مدى امتدادها الزمنى ، ومانجنه على القوم من صور الأذى وخاصة إزاء المخاوف من شريعة الثأر ، وضرورة الانتقام من القاتل ، وهو ما تجمع فى نفس المرأة التى قتل أخوها زوجها فبدت واثرة موتورة تسهم فى تصوير صدى الثأر والحرب على نفسها على النحو الذى احتوته تلك الأبيات التى تعتبر ردا على موقف أخت كليب ، بل هى رد مباشر صريح على شعرها أيضا حيث قالت :

أخت جساس توارى وارحلى	عن فنانا اليوم ثم انتقلى
أنت ألقيت وأغريت بنا	سترى منا ضرام الشعلى
كنت بالأمس تغرين أخى	وتمنيه بما لم يفعل
وتقولين أخى صهرى ما	مثله ممن أرى بالمعبل
يابنى بكر هلموا شمروا	سوف نفيكم غدا بالمنصل
برجال ليس فيكم مثلهم	من بنى تغلب تحت القسطل ^(١)

وتبدو أبيات أسماء تفيض غضبا وانفعالا وتهديدا ووعيدا ، وكأنها تنهض بتعبئة حربية كاملة لقومها ، تستعديهم على بنى بكر ، ممن توعدتهم بأمر صور اللقاء حتى الفناء ، متخذة من فخرها بقومها أداة لتهديده روعها ، وأملها فى تحقيق حلمها : الثأر لأخيها من ناحية ، والتشفى من جلييلة وأخيها من ناحية أخرى .

فنحن هنا أمام لوحيتين تعكسان لنا كثيرا من الحس الحربى الجاهلى سواء فى عصبية المرأة وشدة ارتباطها بأهلها ورحيلها إليهم ، أو ما كان من موقفها قبل موته فى فخرها الدائم بأخيها جساس وهو تأكيد لهذه العصبية ، ثم هناك مزيد من الخضوع لتلك العصبية والانفعال فى أبيات أسماء ، وفى القصيدتين حوار حول الثأر وأزمة النفس البشرية إزاءه ، وكانت البداية ، حرب أرهقت القبائل أربعين عاما ، وفى يوم الفجار يورد المرزبانى فى الموشح ما نظمته درة بنت أبى هب من قولها :

(١) رياض الأدب فى مراثى شعراء العرب ص ٧ .

ملمومة خرساء يحسبها من رامها موجا من البحر
والجرد كالعقبان كاسرة تهوى أمام كتائب خضر
فيهم ذعاف الموت أبرده يغلى بهم وأحره يجرى^(١)

وكذا في يوم « ذى قار » يورد « المرزباني » من شعر النساء مانظمتها امرأة قائلة :

إن يظفروا يجردوا فينا الغرل
إيها فداء لكم بنى عجل !

وقالت أيضا تحضض الناس :

إن تهزموا نعائق ونفرش النماق
أو تهزموا نفارق فراق غير وامق^(٢)

على أن لغة الحرب عند المرأة لم تظل مجرد شعر تنظمه ، أو تعبر به عن حيرتها وقلقها واضطرابها على هذا النحو ، إذ ربما كانت هي نفسها عضوا مشاركا في أهوال تلك الحروب ، تصطرع مع الأبطال ، وربما صرعت الرجال ، إذا أخذنا برواية أبي الفرج في أخبار النابغة الجعدي من إغارة بنى كعب على بنى أسد ، حيث أصابوا منهم سبياً وأسرى فركبت بنو أسد ، حتى لحقوهم بالشريف فعطفت بنو عُدس بن ربيعة فزادوا بنى أسد ، حتى قتلوا منهم ثلاثين رجلا ، وردوهم ولم يظفروا منهم بشيء ، وتعلقت امرأة من بنى أسد بالحكم بن عمرو بن عبدالله بن جعدة وقد أردفها خلفه ، فأخذت بصفيرته ومالت به فصرعه ، فعطف عليه عبدالله بن مالك بن عُدس فضرب يدها بالسيف فقطعها وتخلصه ...^(٣)

ويكفي هذا الجزء من الخبر لنرى المرأة مقاتلة أبية ، ترفض أن تقع سبية خلف الفارس ، فتصرعه ، لتنال من ألوان الأذى أيضا ما يناله الفرسان في ميادين القتال .

ولم تقف المرأة موقفا سلبيا إزاء نتائج الحروب ، ولا هي صمتت حتى تتلقى هزيمة قومها ، بل سجلت حماسها للانتصار ، وشجعت المقاتلين ، وحرصت على الثأر كثيرا ، وأخذت في تقريع المهزم ، لتبعث فيه الحمية مرة أخرى ، إذا أخذنا بما رواه الجاحظ عن امرأة من غامد وقد قالت حين هزم ربيعة بن مكدّم جمعا من قومها :

(٢) أشعار النساء ٢٠٦ .

(١) الموشح ٤٨٦ .

(٣) الأغاني ٢٩/٥ .

ألا هل أتاهما على نأبها بما فضحت قومها غامد
تمنيتهم مائتي فارس فردكم فارس واحد
فلت لنا بارتباط الخيو ل ضأناً لها طالب قاعد^(١)

ولا أدل على الشواهد على هذه القضية من شعر كبشة أخت عمرو بن معد يكرب ، في تحريض قومها على الثأر لأخيها عبد الله ، وكان أخوها عمر قد همّ بقبول الدية ، فسجلت خوفها من أن يقبلها ، واستثارت قومها قائلة في صورة رسالة تلقتها من أخيها القاتل يطالب بثأره^(٢) :

وأرسل عبدالله إذ حان يومه إلى قومه لا تعقلوا لهم دمي
ولا تأخذوا منهم إفاً وأبكرأ وأنزل في بيت بصعدة مظلم
ودع عنك عمراً إن عمراً مسالم وهل بطن عمرو غير شبر لمطعم
فإن أنتم لم تثاروا واتدّيتهم فمشوا بأذان النعمام المصلّم

وعودة إلى « حرب البسوس » نجد أمانة ابنة كليب بعد نكبتها بأبيها ، تحفز عمها المهلهل على ضرورة الثأر قائلة في حدة وعنف :

ألهو بالملاهي والخمور ولا تدري بعاقبة الأمور
ولا تدري بأن كليب أضحي قتيلاً عند جساس الغدور
فواعجبا لجساس وعمرو لقد جسروا على أمر نكير
فبادر نحوه فلقد ترامت إليه الآن شجعان النظير^(٣)

وإلى جانب هذه المشاركات الحربية المرتبطة بالحث على القتال وعدم الرضوخ للخصم ، أو قبول الديات ، أو الحرص المتكرر على استثارة الأبطال واستنهاض الهمم ، يأتي دور المرأة حريياً في فخرها الجماعي بقومها ، والتغنى بعصبيتها ، وكثيرة هي مواقف الفخر القبلي في شعر الخنساء ، حتى وهي بصدد الرثاء ، وكأن شعرها يبدو مزيحاً من الموضوعين معاً ، بما يتناسب مع رغبتها في الثأر كقولها :

وأفنى رجالي فبادوا معاً فأصبح قلبي لهم مستفزاً
لذكر الذين هم في الهيا ج للمستضيف إذا خاف عزاً

(١) البيان والتبيين ١/ ٢٠٨ .

(٢) الأمالي ٢/ ٢٢٦ .

(٣) رياض الأدب ٦ .

كأن لم يكونوا حمى يُتقى
وكانوا سراة بنى مالك
هم منعوا جارهم والنسا
غداة لقوهم بملمومة
بيض الصفاح وسمر الرماح
وخيل تكدس بالدارعين
جززنا نواصى فرسانهم
نعف ونعرف حق القرى
ونلبس في الحرب نسج الحديد
إذ الناس من عزّ برّا
وزين العشيرة مجدا وعزا
ء يحفز أحشاءها الموت حفزا
طحون يغادرن فى الأرض وكزا
فبالبيض ضربا وبالسمر وخزا
وتحت العجاجة يحجزن حمزا
وكانوا يظنون أن لن تجزا
وتتخذ الحمد مجدا وكنزا
ونلبس فى الحرب نسج الحديد
ونلبس فى الأمن خزا وقزّا^(١)

فكيف شكلت الخنساء لوحتها فى الفخر: من ضمير الجماعة، وقد غطى كل الأبيات وانسحب عليها فى موضع الفاعلية لقومها، والمفعولية لخصومهم، ثم فى تضاؤل ضمير «الأنا» الذى يقنع بهذا الانضواء تحت لواء الجماعة، فيكفى أن تقول رجالى، لتجد بعد ذلك نفسها فى قوتهم وعظمة مكانتهم، ثم تتأمل المادة اللفظية لنراها «حربية» كاملة فهم حمى يتقى وهم نجدة المستغيث، وهم يمنعون جارهم بقوتهم، ويحمون نساءهم من غارات أعدائهم، ويلقون الموت بلا خوف ولا تردد، ويندفعون فى كتائبهم لا يعرفون الفرار ولا يقبلون الإذبار، وهم مدججون بكل ألوان السلاح الهجومية والدفاعية بين سيوف ورماح ودروع، مما ينتهى بهم دائما إلى النصر والتنكيل بأعدائهم، فلا تراهم إلا تحت غبار الحرب وفى ظلال السيوف منتصرين، ويجزون نواصى الخصوم، بل يقصدون إلى أعتى فرسانهم ممن يخشى بأسه ليكون موضعا للضرب والقتل، وعلى هذا لا تنسى الخنساء أن تعقد مقارنة طريفة بين حالتى قومها فى سلمهم وحربهم، فهم أهل لطف ووداعة ومودة إذا ما جاءهم ضعيف، أولجأ إليهم مستغيث، تراهم يعفون عند الغنيمة ويكرمون الضيف، ويلبسون الخز فى مجالسهم مقابل الحديد فى حروبهم. ويبدو من نوافل القول هنا أن تتراءى هذه اللوحة طرفا آخر لما عرضه عمرو بن كلثوم فى فخره بقبيلته تغلب على نفس المستوى الحربى. ثم تمتد هذه اللوحة بما يرد فى شعر النساء من صور كثيرة للهجاء الجماعى الذى يستهدف النيل من الأعداء، وتصوير نقائصهم ومن ثم يحمل ضمنا صورا من هذا الفخر الجماعى أيضا إذا أخذنا بما قالته «عاتكة بنت عبد المطلب» مفتخرة بانتصار قومها وهزائم خصومهم:

(١) ديوان الخنساء ١٤٣.

سائل بنا في قومنا	وليكف من شر سماعه
قيسا وما جمعوا لنا	في مجمع باق شناعه
فيه السنور والفنا	والكبش ملتجع قناعه
بعكاظ يعش الناظر	ين إذا هم لمحو شعايه
فيه قتلنا مالكا	قسرا وأسلمه شعاعه
ومجدلا غادرنه	بالقاع تنهشه ضباعه ^(١)

إذ يتركز محور الفخر لديها على لحظة الفوز ، وتحقيق الانتصار القومي لأهلها على قيس ، على الرغم من كثرتهم ، وخاصة حين يقتلون سيد القوم وفارسهم وقد أسلمه رعايه لشدة جبنهم وتخاذلهم . وقد تتحول لغة الرثاء عند المرأة إلى هذه اللغة الجماعية وكأنني بها ترثي قومها جميعا وتعلن أسفها لما أصابهم ، وهو أمر يتعلق في مجمله أيضا بالحس الحربي ، فهل كان انكسار القبيلة الجاهلية إلا نتيجة ضعفها ورد فعل لما أصابها من هزائم في الحروب ، وإذا أمامة بنت ذى الإصبع ترثي قومها قائلة^(٢) :

كم من فتى كانت له ميعه	أبلغ مثل القمر الزاهر
قد مرت الخيل بحافاته	كمر غيث لجب ماطر
قد لقيت فهم وعذوانها	قتلا وهلكا آخر الغابر
كانوا ملوكا سادة في الذرى	دهراً لها الفخر على الفاخر
حتى تساقوا كأسهم بينهم	بغيا فيا للشارب الخاسر
بادوا فمن يحلل بأوطانهم	يحلل برسم مقفر دائر

وبذا تتسع مكانة المرأة الشاعرة فيما يتصل بحديث الحرب ، وقد رأيناها توقع قومها في حروب دامية يطول مداها ، منذ موقف ليلي بنت المهلهل ، إلى مواقف الأخريات ممن دفعن القوم دفعا إلى الدفاع عن شرفهن ، والذود عن مكانتهن ، فكانت الحرب هي الوسيلة المؤكدة لهذا الضمان الذي يضاف إليه مقدرة المرأة على إشعال حرب بين عصبيتين ، كما صنعت ذلك ليلي بنت لكيز حين وقعت في الأسر لدى الفرس فلم تتنازل عن كبريائها وغرورها ، وتسجيل شرف انتهائها ، وعراقة أصلها ، فإذا ما أراد كسرى أن يتزوجها رفضته وأرسلت الى أهلها تستنجد بهم وتقول :

(١) حساسة أبي تمام ٢٢٣/١ .

(٢) الأغاني ١٠٤/٣ .

ليت للبراق عينا فترى ماألقى من بلاء وعنا
ياكليبيا وعقيلًا إخوتي ياجنيدا أسعدوني بالبكا
عذبت أختكم ياويلكم بعذاب النكر صباحا ومسا
يكذب الأعجم مايقربني ومعى بعض حشاشات الحيا
قيدونى غللونى وافعلوا كل ماشتم جميعا من بلا
فأنا كارهة بغيكم ويقينى الموت شئ یرنجى
احذروا العار على أعقابكم وعليكم مابقيتم فى الدنا^(١)

وتجد الأبيات صداها لدى العرب من أهلها ، وتدور الحرب الضروس بينهم وبين
الفرس بسبب من ندائها ، وتلبية استغاثتها بهم إنقاذا لها من كسرى وأسره .

وتكتمل هذه اللوحة الحربية بلمسات كثيرة يزدحم بها شعر النساء في أيام الجاهلية
ومآتلاها من غزوات الإسلام ، فكان للعنصر النسائي تلك المشاركة اللسانية التي جاءت
في كثير من المواقف الحربية ، فصورتها أو دفعت إليها القوم دفعا ، وظلت الذات الفردية
متضمنة في الذات القبلية التي تضمها في مواطن الانتصار والهزيمة على السواء .

٣ - فى المدارس الشعرية

وتأتى فكرة المدارس الشعرية هنا مميزة لمجموعة من الشاعرات وخاصة فى العصر
الجاهلى الذى ارتبطت فيه فكرة المدرسة الشعرية بالطبيعة الشفاهية لتداول هذا الشعر ،
حتى ظهرت سلاسل من الرواة اكتسبوا القدرة على الإبداع ، بحكم ممارستهم المستمرة
للرواية عن الشعراء الكبار ، ومن هنا كانت الأسر الشعرية التى ينبغ منها الابن شاعرا
بحكم ماثقفه من أدوات أبيه ، أو بحكم تبنى الأب لابنه من هذه الزاوية ، وأظنه لم يكن
يتركه يقول الشعر إلا بعد الاطمئنان إلى نضجه ، والثقة فى قدرته على القول ، على نحو
ماكان من زهير مع ولديه كعب وبجير ، وهو ما نرى امتدادا له لدى الشاعرات أيضا على
نحو ما نلتقى به مع تلك الأسرة الشاعرة التى كان عمادها ست بنات شاعرات لعبد المطلب
لهن رصانة العبارة ، وقوة السبك ، وسمو المعانى وجودة التصوير ، منهن صفية وبرد وأم
حكيم البيضاء^(٢) وقد أورد أبو الفرج من أخبار صفية ضمن ما أورده من أخبار حسان ،
وموقف اليهودى والحسن ، ليثبت شجاعتهما وجراتهما فى الانتقام من ذلك اليهودى^(٣) .

(٢) سيرة ابن هشام ١٠٨/١ .

(١) شعر النصرانية ١٤٩ .

(٣) الأغاني ١٧٠/٤ .

كما يطيل الحديث عن عاتكة بنت عبد المطلب ، وماكان من أمر الرؤيا التي رأتها وراحت تقصها على أخيها العباس بن عبد المطلب ^(١) .

وقد مرت بنا أبيات لعاتكة تفخر فيها بانتصار قومها ، وتحدث عن تهديدها لخصومهم والتشفى منهم وعرض ما أصابهم من صور المهانة والذل .

أما صفة فتعدد الأخبار حول فصاحتها وشجاعته ، وكيف أصرت على حضور بعض غزوات رسول الله ﷺ ، وقد قامت يوم أحد ، ويدها رمح تضرب به وجوه الناس ، وتقول لهم « انهزمتم عن رسول الله » ، وقد تركت من مراثياتها لذوى قرباها ما يشهد على شاعريتها ، وحسها الدقيق ، إذ قالت في أخيها حمزة ، وقد غلبها حسها الديني حين بلغها خبر مقتله ، والتمثيل به فبدت راضية صابرة تحتسبه عند الله شهيدا وتقول :

أسائلة أصحاب أحد مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لأنساك ماهبت الصبا	بكاء وحزنا ، محضرى ومسيرى
فيا ليت شيلوى عند ذاك وأعظمى	لدى أضبّع تعادنى ونسور

ولها شعر رثائي في أبيها عبد المطلب ، ترصد فيه كما هائلا من صفاته وكذا كان مانظمتها في أخيها الزبير بن عبد المطلب ، وما سجلته من بكائياتها في رثاء رسول الله ﷺ .

واستكمالا لصورة هذه المدارس الشعرية في عالم النساء نرد ماورد عن غنية أم حاتم الطائي ، وقصتها مع الكرم مشهورة ، حتى حجر عليها إخوتها خشية الإسراف في العطاء ، ومع هذا جاءتها امرأة من هوازن فسألته فقالت : دونك الصرمة (وهى ماأبقاها لها إخوتها من كل ماها) فقد والله مسنى من الجوع ماآليت معه ألا أمنع الدهر سائلا شيئا ثم أنشأت تقول :

لعمري لقدما عضنى الجوع عضه	فآليت ألا أمنع الدهر جائعا
فقلولا لهذا اللائى الآن أعفى	وإن أنت لم تفعل فعض الأصابع
ولاماترون اليوم إلا طبيعة	فكيف بتركى يا ابن أم الطبايعا ^(٢)

فكما كان الكرم وراثه في بيت حاتم الطائي منذ ورثه عن أبيه وأمه ، فكذلك ورثه

(١) الأغاني ١٧٧/٤ .

(٢) الشعر والشعراء ٢٤٢/١ .

عديا وسفانة ، وكان لهما من الشعر فيه ما يعد امتدادا طيبا لشعرة ، واستكما لا لفلسفة حياته في عالم العطاء ، وكذا كانت ماوية شاعرة ^(١) ، وفي الحوار الشعري رأينا موقف بنت حسان من شعره ، وكيف كانت تساعد على النظم إن هو أجبل ، بعد أن صقل ذوقها واطمأن إلى قدرتها على الاجادة فيما تنظم ^(٢) ، وكذلك كان أخوها عبد الرحمن بن حسان شاعرا وله دوره المشهور في تبني قضايا الأنصار في عصر بني أمية كما تأتينا أخبار ابن رشيق لتعريفنا بقتيلة بنت النضر بن الحارث ودورها كشاعرة إذ يروى أنها عرضت للنبي ﷺ ، وهو يطوف فاستوقفته وقد كان قتل أباهما فأنشدته :

أيا راكبا إن الأئيل مَظِنَّةُ	من صبح خامسة وأنت موفق
أبلغ به ميتا بأن قصيدة	ما إن تزال بها الركائب تحفوق
منى إليه وعبرة مسفوحة	جادت لما تحها وأخرى تخنق
فليس من النضر إن ناديته	أم كيف يسمع ميت لا ينطق
ظلت سيف بنى أبيه تنوشه	لله أرحام هنا تتشقق
قسرا يقاد إلى المنية متعبا	رسف المقيد وهو عان مؤثق
أعمدها أنت نجل نجية	من قومها والفحل فحل معرق
ما كان ضرك لو مننت وربها	من الفتى وهو المغيظ المحنق
والنضر أقرب من قتلت وسيلة	وأحقهم إن كان عتق يعتق

فقال النبي ﷺ لو كنت سمعت شعرها هذا ماقتلته ^(٣) وقد مر بنا دور أمامة بنت ذى الأصبع العدواني في رثائها لقومها ، وهي أيضا ابنة شاعر ، ولها شعر طريف في بكائها على أبيها حين رآته ينهض فسقط وتوكتا على العصا ^(٤) .

كما تأتى الروايات بضروب من المشاركات الشعرية وصور الحوار في إطار بنات الأسرة الشاعرة مع آبائهن على نحو ما أورده المبرد عن حماد الراوية حيث قال : قالت ليلي بنت عروة ابن زيد الخيل لأبيها :

أرأيت قول أبيك :
بنى عامر هل تعرفون إذا غدا
بجيش تفضل البلق في حجراته
أبو مكنف قد شد عقد الدوابر
ترى الأكمل منه سجداً للحوافر

(٢) الشعر والشعراء ٣٠٧/١ .

(٤) أنظر الأغاني ١٠٤/٣ .

(١) الحماسة البصرية ٢٣٦/١ .

(٣) العمدة ٥٦/١ .

وجمع كمثّل الليل مرتجس السوغي كثير تواليه سريع البوادر
أبت عادة للورد أن يكره السوغي وحاجة رمي في نمير بن عامر

فقلت لأبي : أحضرت هذه الوقعة ؟ قال : نعم . . . إلى أن يقول الراوي :
فحدثني أن خثعم قتلت رجلا من بني سليم بن منصور فقالت أخته تربيته :

لعمري وماعمرى على بهين لنعم الفتى غادرتم آل خثعما
وكان إذا ما أورد الخيل بيثة إلى جنب أشراج أناخ فألجما
فأرسلها رهوا رعالا كأنها جراد زهته ريح نجد فأتها

فقل لها :

كم كان خيل أبيك ؟ فقالت اللهم إني لا أعرف إلا فرسه ^(١) وعلى هذا المستوى
من حركة الشعر بين النساء نجد مراثيات لأخت الأشر النخعي في أخيها ^(٢) .

كما نجد ابن عم الخنساء شاعرا وهو خفاف بن ندبة بن عمير السلمى ، وأمه ندبة
سوداء وإليها ينسب ، وهو من أغربة العرب وهو القائل :

كلانا يسوده قومه على ذلك النسب المظلم

كما كانت ابنتها عمرة شاعرة ، وهي عمرة بنت مرداس بن أبي عامر ، ولها شعر في
رثاء أخيها العباس بن مرداس ، الذي عرف أيضا بشاعريته ، وكان من المؤلفة قلوبهم قبل
فتح مكة ، وربما كان أخاها من أبيها أى من غير أمها الخنساء ، ولعمرة في رثائه قولها :

لتبك ابن مرداس على ماعراهم عشيرته إذ حسم أمس زوالها
لدى الخصم إذ عند الأمير كفاهم فكان إليها فصلها وحلأها
ومعضلة للحاملين كُفيتها إذا أنهكت هوج الرياح طلالها

وقد نبغت - على طريقة أمها - في فن الرثاء بصفة خاصة ، وكأنها استطاعت الخنساء
أن تغرس في نفس ابنتها حب الشعر ، والإسهام فيه ، كما غرست ذلك في بقية أبنائها الذين
تقدموا في حريمهم يرتجزون ذاكرين وصية أمهم فيقول أولهم :

يا إخوتي إن العجوز الناصحه قد نصحتنا إذ دعتنا البارحه
بقالة ذات بيان واضحه فباكروا الحرب الضروس الكالحه

(٢) انظر الكامل ٦٦/٢ .

(١) الكامل ٢٠١/٢ .

ولإنما تلقون عند الصائحه من آل ساسان كلابا نابحه
قد أيقنوا منكم بوقع الجائحه وأنتم بين حياة صالحه
وميتة تورث غنما رابحه

وإذا بالثاني يرتجز أيضا بما يذكر فيه نصيحة أمه على نهج الأول :

إن العجوز ذات حزم وجلد والنظر الأفق والرأى السدد
قد أمرتنا بالسداد والرشد نصيحة منها وبراً بالولد
فباكروا الحرب كماء في العدد إما بفوز بارد على الكبد
أو ميتة تورثكم غنم الأبد في جنة الفردوس والعيش الرغد

ثم يأتي الثالث لينشد فيردد موقفه من نصيحة أمه أيضا قائلا :

والله لانعصى العجوز حرفا قد أمرتنا حربا وعطفنا
نصحا وبراً صادقاً ولطفنا فبادروا الحرب الضروس زحفا
حتى تلفوا آل كسرى لفنا أو تكشفوهم عن حماكم كشفنا
إننا نرى التقصير منكم ضعفا والقتل فيكم نجوة وعرفنا

ثم يقول الرابع مكملًا مسيرة إخوته ، ومردداً استجابته لنصائح أمه :

لسنا لخنساء ولا للأحزم ولا لعمر وذي السناء الأثرم
إن لم أرفى الجيش جيش الأعجم ماض على هول خضم خضم
إما لفوز عاجل ومغنم أو لوفاة في السبيل الأكرم

ومازالوا جميعاً يرتجزون وينشدون من خلال مارسخته فيهم أهمهم الشاعرة من القيم والمبادئ حتى نالوا حظهم من الشهادة ، وبلغها خبرهم ، فلم تصنع ماصنعتة في جاهليتها إزاء أخويها معاوية وصخر ، بل سلكت مسلكا جديدا حين قالت قولتها المشهورة :
« الحمد لله الذي شرفني بقتلهم ، وأرجو من ربي أن يجمعني بهم في مستقر رحمته » ^(١) .

وتؤكد مسألة المدارس الشعرية على هذا النحو مما رواه الأصمعي من قصة المساجلة الشعرية التي جرت بين أبي دؤاد وزوجه الأولى وابنه دؤاد وابنته دؤادة ، إذ نظم أبو دؤاد أبياتاً ثلاثة وصف فيها ثورا ، وأعاد كل من الثلاثة الباقيين ماقاله أبو دؤاد مع تغيير القافية ، وانتقدتهم الابنة جميعا ، لأنهم جعلوا للثور في أبياتهم قرنا واحدا ، وهو ذو قرنين ، وهي الابنة التي خاطبها أبوها بالوصية النثرية الوحيدة التي تبقت من نثره ^(٢) .

(١) الإصابة ٣٥٣/٨ .

(٢) الأغاني ٩٨/١٥ - ٩٩ . وانظر مقدمة الديوان ٦٩ .

والشاهد هنا أن الظاهرة الشعرية في إطار تلك المدارس تمتد لتشمل هذه المساجلات الطريفة بين الابنة وأبيها ، مما يذكرنا بما يروى عن الأعشى وقد كان يعرض شعره على ابنته ويقول لها : عُدِّي لى المخزيات (يقصد القصائد البارة التى تعجز غيره) فتعد منها : أغر أروع يستقى الغمام به لو قارع الناس عن أحسابهم قرعا^(١)

وتدخل هنا - مع شىء من التجاوز - قصة امرئ القيس وعلقمة الفحل ، حين تدخل أم جندب للفصل بين قوليهما فى وصف الفرس . كما يدخل فى هذا الإطار أيضا ما سبق أن عرضنا له من استشهاد بشعر حميدة بنت النعمان بن بشير الأنصارى^(٢) وكذا ما أورده صاحب الحماسة البصرية من شعر على لسان الفارعة بنت شداد المرية فى رثاء أخيها حيث قالت :^(٣)

شهداد أندية رفاع ألوية	سداد أوهية فتاح أسداد
نحار راعية قتال طاغية	حلأل رابية فكاك أقياد
قوال محكمة نقاض مبرمة	فراج مبهمة طلاع أنجاد

وكذلك ما كان من نبوغ زينب بنت الطثيرة فى الشعر إذ أورد لها صاحب الحماسة البصرية قصيدة فى الرثاء^(٤) وهى أخت يزيد بن الطثيرة^(٥) .

ومن ذلك ما حملته بعض الروايات أيضا من شعر لابنة لبید ، بعد أن انصرف أبوها عن الشعر ، فدعا ابنته لتتوب عنه فى مدح أمير الكوفة الوليد بن عقبة وشكره ، فأنشدت ابنته قولها :

إذا هبت رياح أبى عقيل	دعونا عند هبتها الوليدا
أشم الأنف أصيد عبشميا	أعان على مروءته لبيدا
بأمثال الهضاب كأن ركبا	عليها من بنى حام قعودا
أبا وهب جزاك الله خيرا	نحرنها وأطعمنا الوفودا
فعد إن الكريم له معاد	وظننى بابن أروى أن يعودا

(١) الأغاني ١٥/١٠٦ .

(٢) الأغاني ٦/١٨ .

(٣) الحماسة البصرية ١/٢١٩ .

(٤) نفسه ١/٢٢٢ .

(٥) الشعر والشعراء ١/٤٢٨ .

فقال لبيد لابنته : أجبت وأحسن لولا أنك سألت في شعرك ، فقالت : إنه أمير ، وليس بسوقة ، ولا بأس بسؤاله ، ولو كان غيره ماسألناه ، قال لبيد : أجل ^(١) . وتستمر صلات القريبى بين الشاعرات وأسرهن من آباتهن أو إخوتهن ، لتلقانا صورة أخرى يبرزها بعض الأصوات التى اختارها أبو الفرج من شعر أميمة امرأة ابن الدمينه الشاعر الأموى ، فقد كانت أيضا شاعرة ، وقد اختار لها قولها :

وأنت الذى أخلفتنى ما وعدتني	وأشمت بي من كان فيك يلوم
وأبرزتنى للناس ثم تركتنى	لهم غرضا أرقى وأنت سليم
فلو كان قول يكلم الجلد قد بدا	بجلدى من قول الوشاة كلوم ^(٢)

وعلى هذا النهج كانت شاعرية ليلي الأخيلية صاحبة توبة بن الحمير صاحب الأبيات المشهورة التى قالها من بين شعره الكثير فيها :

ولو أن ليلي الأخيلية سلمت	على ودونى تُرّة وصفائح
لسلمت تسليم البشاشة أو زقا	إليها صدئى من جانب القبر صائح
ولو أن ليلي فى السماء لأصعدت	بطرفى إلى ليلي العيون اللوامح ^(٣)

ومعروفة أيضا مكانة ليلي الأخيلية فى شعر النساء ، حيث قدمها القدماء على كل الشاعرات باستثناء الخنساء ^(٤) . ولها شعر كثير ، ومواقف عديدة أفحمت فيها الشعراء ، كما تبدى ذلك فى موقفها من النابغة الجعدي ، وماكان من هجاء متبادل بينهما . وقد كثرت مرثياتها فى زوجها توبة الشاعر على نحو ما سنعرض له بعد ذلك فى موضوعات الشعر وتجارب الشاعرات .

ويبقى لنا من رصيد هذه الأخبار عدم القصد إلى الإحصاء لتلك الأنماط من مدارس الشعر ، بقدر ما نكشفه هنا من تشابه فى تلك المدارس وخاصة فى عصور الرواية التى تستوحى فيها الشاعرة من أسرتها ، وتتأثر باتجاهاتها ، وتسهم مع أبيها الذى صقل موهبتها ، ولتبقى بعد ذلك الظاهرة فى حاجة إلى دراسة لطبيعة الموضوعات الشعرية التى غلبت على شعر النساء ، وماكان من أساليب المعالجة الجمالية التى اتخذ منها أدوات متميزة . وهو ما سنقف عنده فى الفصول القادمة من هذه الدراسة .

(٢) الأغاني ٥٤/٢

(٤) نفسه ٤٤٨/١

(١) جمرة أشعار العرب ٣٨

(٣) الشعر والشعراء ٤٤٦/١

الفصل الرابع

عناصر الابداع ومفومات التجربة

- ١ - طبيعة عاطفة الشاعرة .
- ٢ - النموذج الرثائي .
- ٣ - التجربة الهجائية .
- ٤ - الأنا والمديح .
- ٥ - تجارب الحنين .
- ٦ - تجارب أخرى .

عناصر الإبداع ومقومات التجربة

حين نصل إلى أهم الجوانب وأشدّها خطراً ، أقصد بذلك الدرس الفني لشعر النساء ، تبدو أمامنا قضايا متنوعة يجب الفصل فيها بدايةً ، من ذلك مايتعلق بدراسة الظروف المحيطة بالشاعرات ، ومدى تفاعلهن مع البيئات المختلفة التي نشأن فيها ، فهذا أمر يمكن تبنيه على وجه الإجمال من ناحية ، ويبدو طبيعياً فيه أن تعكس الشاعرة مايحيط بها من تلك الظروف المختلفة على المستوى البيئي من ناحية أخرى .

وتبقى أمامنا أيضاً موضوعات الشعر التي استوعبت نظم النساء ، وهذه تبدو تكراراً في الدراسة يحسن أن نتجنبه هنا ، فما شغلت به الدراسات الأخرى من موضوعات شعر المرأة في الأبواب التقليدية للقصيدة العربية يكفى لاستكشاف هذه الموضوعات ، وكيف أثرت في الشاعرة ، وكيف بدت فيها قريبة من حركة القصيدة لدى الشاعر ، لتبقى بعد ذلك عناصر الصنعة الفنية بمثابة صيغة مميزة لشعر النساء ، وهو مانسعى إلى تحليله في هذه المساحة من الدرس الفني ، ابتداءً من تأمل طبيعة التجارب التي خاضتها المرأة العربية إلى أساليب تصويرها لتلك التجارب ، وكيف بدت أدواتها متميزة في حقول هذا التصوير ، حتى ظهرت السمات الفارقة بين شعرها وبين أشعار الرجال .

من الطبيعي أن تتميز التجارب النسائية لدى الشاعرات عن نظائرها لدى الشعراء بحكم الطبيعة النوعية للمرأة وأسلوب تعاملها مع الظروف التي تعيشها ، الأمر الذي ينعكس بالضرورة على إبداعها الشعري من خلال مآثرها لديها من طبيعة العاطفة التي تعبر عنها ، ثم طبيعة الثقافة التي تعكسها ، ثم أسلوب التعبير عن تلك العاطفة ، من خلال الأدوات الفنية المختلفة التي تقوم عليها القصيدة على أن الحديث عن طبيعة عاطفة المرأة يدعو إلى التوسع في فهمها ، ورصد انعكاساتها فيما تنظمه في كل موضوعات شعرها ، ذلك أن أبعاد التجربة النسائية تنصرف بنا من الحدود الضيقة للرؤية ، منذ علاقاتها الأسرية في حدود الآباء والأزواج والأبناء ، إلى أطر أكثر اتساعاً ترصد فيها تجاربها ، وتكشف حقائق انفعالاتها وعواطفها ، ربما إزاء القبيلة التي تعيش في حدودها ، بل ربما

إزاء الكون والطبيعة من حولها ، وهى من خلال هذا كله تصدر عن عاطفة صادقة - بالتأكيد - تدفع بها إلى تصوير مشاعرها ، والتعبير عن إيقاع الأشياء والأحداث على نفسها . . ذلك أن الحدث - مهما بدا ذاتياً - لابد أن نجد له في شعرها صدى واسعاً ، بل ربما كانت هذه الذاتية معلماً أساسياً من معالم الصدق في الشعر النسائي وخاصة في عصور الأدب الرسمي الذى يفرض على الشاعر أن يمدح خضوعاً لضغوط ومقاييس معينة وحتى في الرثاء ، فعليه مراعاة هذه الضغوط بين متلق وبين ناقد ، ينتظر أن يصدر الحكم له أو عليه . .

وفي خارج هذه الأطر الرسمية لنا أن نتصور مدى الصدق الانفعالى والتوهج العاطفى الذى يطرحه الشاعر في شعره إذا ما خلا لنفسه فعبراً عنها ، وتجنب سيطرة الغير على الأنا ، فعندها تتسق الذات مع التجربة ، فتفاعل معها ، وتصدر عنها وأنت تقرأ القصيدة فتعيش تجربة صاحبها ، لأنه صدق في توصيلها . . ولعل مقياس الصدق في التوصيل هذا هو مايجرنا إلى بداية الحديث عن تجارب الشاعرة العربية ، ومن ثم يقودنا إلى تأمل حدود تلك التجارب الإنسانية ، وكيف انعكست في موضوعات شعرية مختلفة نظمت فيها المرأة قصائدها ومقطوعاتها .

ولعل باباً من أبواب الشعر التقليدية لم يكن أكثر اتساعاً أمام صدق تجارب النساء كما كان باب الرثاء الذى فتح أمامهن على مصراعيه ، وتنوعت مجالاته ، واتسع فيه مجال الصدق والتعبير عن شكوى النفس ، وحجم الحزن الذى يعتصرها إزاء فقيد عزيز عليها ، بعيداً عن روح النفاق أو التزلف ، أو مايشبه ذلك من شوائب غياب التجربة الصادقة في الإبداع الشعرى . فمع حديث الشكوى تصدق الشاعرة ، وتعمق التجربة التى تصدر عنها صدوراً تلقائياً ، يلفت نظرنا فيه عدة ظواهر متميزة أهمها :

أولاً : لغة التعدد في النموذج الرثائي ، وكأن الشاعرة تعكس أحزانها المتكررة ، إزاء قضية الموت الذى يصارعها فيصرعها ، فتصاب في زوجها فتبكي ، ثم تصاب في الثانى فتتكرر لديها المأساة ، وهكذا مع بقية أزواجها ، لتترك نموذجاً متميزاً في فن الرثاء تتسع فيه دائرة الإحساس بالحزن لتصبح فلسفة حياة ، بل قل فلسفة موت تعيشها الشاعرة مراراً ، ولدينا من اللوحات الرثائية ما يستحق التأمل من هذه الزاوية ، مما نظمته عاتكة بنت نفيل في زوجها الأول عبد الله بن أبى بكر الصديق رضى الله عنهما وكان قد شهد الطائف فرمى بسهم أبى محجن الثقفى فمات سنة ١١ هـ : ^(١)

(١) الحماسة البصرية ٢٠٢/١ - ٢٠٤ .

فلله عينا من رأى مثله فتى
إذا شرعت فيه الأسنة خاضها
فأليت لاتنفك عيني سخينة
مدى الدهر ماغنت حمامة أيكه
أكر وأحمى فى الهياج وأصبرا
إلى الموت حتى يترك الموت أحمرأ
عليك ولاينفك جلدى أغبرا
وماطرد الليل النهار المنورا

فهى تشكل صورتها الرثائية من كم الدموع التى تذرفها إزاء الحدث الجلل الذى
دهمها ، فهى لوحة بكاء أولا ، وثانيا بكاء قد يطول أمره فلا يعرف انتهاء ، وثالثا : نرى
مظاهر الكون مطوعة لهذا البكاء مع تخالف الليل والنهار ، ومع التريمة الحزينة الكثيرة
للحمامة على أيكها ، ثم هى لوحة الذكرى التى يسيطر عليها عالم الفروسية وشجاعة الميت
فى ميادين القتال ، فهو فارس لا يهاب الموت يعرف كيف يقتحم الحروب ، ويتجاوز
الخصون ، ومتى يكر ، ويشدد عنقه فى الهياج لا يتخاذل ولا يدبر ، حتى إذا رأى الموت
بعينه ماثلا فى الأسنة التى شرعت تنال منه ، خاضها ليقرب من الموت الذى لا يتردد فى
إلقاء نفسه فى برائه ، وهناك يأتى المشهد الأخير الذى يبدو ذا وجهين : الأول يتعلق
باستعداد المرثى لتقبله ، والثانى يتعلق بمدى تقبل الرأى لحجم الخطب الذى أطل عليه ،
وفرض نفسه على عالمه ، فعليه أن يصبر ولا يجزع ، وعليه أن يستسلم ويخضع ، وعن حالة
المرأة بالذات ، فلها أن تجد سلوتها فى ذلك البكاء الذى صورته دائما لا ينقطع بل تكاد تجزم
باستمراره حتى تلقى هى نفسها الموت . . . ولنتأمل مع الشاعرة لوحتها الثانية التى نظمته
فى رثاء زوجها عمر رضى الله عنه :

عين جودى بعبرة ونحيب	لا تملى على الإمام النجيب
فجعتنا المنون بالفارس المع	لم يوم الهياج والتلبيب
عصمة الله والمعين على الدهر	ر غياث المنتاب والمحروب
قل لأهل الضراء والبؤس موتوا	قد سقته المنون كأس شعوب

فما زالت مقومات الصورة واحدة : بكاء ونحيب مستمران ، يأس وعجز أمام
الموت ، صبر ودعاء لتحمل كارثة الدهر ، تكرار للحديث حول الموت أو كأس المنية وتصوير
حجم الفجيعة . . ثم تأتى اللوحة الثالثة لنفس الشاعرة فى زوجها الثالث الزبير بن
العوام :

غدر ابن جرموز بفارس بهمة	يوم اللقاء وكان غير معرد
يا عمرو لو نبهته لوجدته	لا طائشا رعى الفؤاد ولا اليد
شلت يمينك أن قتلت لمسلما	حلت عليه عقوبة المتعمد
إن الزبير لذو بلاء صادق	سمح سجيته كريم المحتد

كم غمرة قد خاضها لم يثنه عنها طرادك يا ابن فقح القرد
فاذهب فما ظفرت يداك بمثله فيما مضى ممن يروح ويغتدى

وهي هنا تعكس حزنها من خلال موقفها من القاتل الوجد الذي رددت الحديث حوله بما يسجل سخطها وضيقها به ، ودعاءها عليه ، وبما يشف عن جنبه وغدره ، ولو واجه الزبير لاختلف الأمر أمام شجاعته وبأسه ، وكأنها جسدت لوحة الموت هنا في جريمة الاغتيال ، بما تحمله من دلالات الغدر ومعالم الجبن ، وما يسجله من هذا الدعاء النسائي عليه بأن تشل يده ، وأن تقع عليه عقوبة القصاص للقتل العمد ، وفي ثنايا الموقف ترصد من معالم شجاعة الزبير وصدقه وكرمه أصله وكثرة بطولاته ومعاركه ، ما يساعدها على التعزى أمام الصدمة الثالثة للموت ، وقد تجسد هنا - كما قلنا - في الاغتيال الذي دفعها إلى التزيد في الأبيات عن رثائها السابق . ثم تأتي لوحتها الرابعة في رثاء الحسين بن علي رضي الله عنها فتقول :

وحسينا فلا عدمت حسينا أقصده أسنة الأعداء
غادرته بكر بلا صريعا جادت المزن في دُرى كربلاء

إذ تبدو شاعرية المرأة هنا وقد صورت انهارها النفسى أمام أزواجها الأربعة من الصحابة رضوان الله عليهم ، وجميعهم قتلوا مما جعل صورة الموت أمامها واحدة ، فهي صورة القتل والقاتل والقتيل والقصاص والشهادة والأجر والصبر ، ولا شك أن هذا كله يحتاج من امرأة من هذا النمط إلى طاقة نفسية خارقة لتحمل أعباء المواقف الأربعة متجلدة صابرة ، الأمر الذي يحيل الرثاء لديها إلى لوحة مكررة لاتكاد تخطئها هي لوحة الموت والقتل بكل جزئياتها ، وما يترتب عليها من ضرورة الإفاضة عن شيء من آلامها من خلال البكاء والدموع والنحيب . وفي نفس الإطار - إطار اتساع اللوحة الرثائية - نجد موقف الخنساء في رثاء أخيها صخر ومعاوية ، وهو رثاء أكدت فيه العاطفة نزعة الأخوة حين تصدق لدى الشاعرة فإذا هي تتحول من الأبيات القليلة التي تنظمها وكأنها تتخصص في الرثاء ، ومعروف أن الموقف الرثائي قد يفرض على الشاعر أن ينظم قصيدة أو قصيدتين لا أن يظهر لديه في ديوان كامل تقريبا كما نرى عند الخنساء . فكثيرة هي القصائد التي نظمها في أخيها ، وخاصة ما نظمته في أخيها صخر ، ربما لما تحكيه المصادر عن مكانته في نفسها بحكم أخوتها له من أبيها ، وربما لما عرف عن شهامته وكرمه وسماحة وجهه بشكل بارز بين القوم ، وربما - وهذا ما أضيقه هنا - كانت صدمتها فيه كبيرة في جاهليتها حين أفقدها الموت أدق صلات الأخوة ، فكانت للصدمة آثارها التي لم تنته من ديوانها حتى إذا مامات أخوها الثاني معاوية زاد الأمر في نفسها وتجسدت الأحران ، فتحوّلت من الموت إلى محاولة لفلسفة

موقف الدهر منها بوجه عام ، على النحو الذى تنشده فى إحدى قصائدها ، وهى تلوم الدهر وتفتخر بقومها وتصور نمطا شائعا من صراع الشعراء معه واستسلامهم أمامه : -

تغرّبنى الدهر نهسا وحزنا وأوجعنى الدهر قرعا وغمزا
وأفنى رجالى فبادوا معاً فغودر قلبى بهم مستفزا
كان لم يكونوا حى يتقى إذ الناس إذ ذاك من عزبزا^(١)

وتستكمل اللوحة بهذا الفخر الذى لايهمنا منه هنا إلا اعتباره محاولة للتصبر والخروج من أزمة العدا للدهر ، فهى أعجز من أن تواجه وحدها ، فربما كان فى مآثر قومها وقوتهم ما يدفعها إلى التعزى والتسلى ، أو ربما وجدت فيهم معينا على مصائب الدهر وكوارثه .

هكذا تشغلنا لوحات الرثاء عند الخنساء وقد طال حولها الحوار فى كل الدراسات الأدبية التى تعلقت بشعر المرأة ، حتى عدت الخنساء شاعرة الرثاء الأولى ، نظرا لكثرة ما نظمته فيه ، وقد نال من رثائها زوجها قليلا ، تلاه أخوها معاوية ، وفاز صخر بالنصيب الأوفى من هذا الرثاء ، ربما لما قلت من أن الصدمة الأولى قد أفقدتها صوابها ، فخرجت من حدود البيت والبيتين إلى القصيدة ، بل إلى القصائد ، ووجدت فى فلسفة الموت ، والإحساس بمصارعة الدهر لها ما يحفز شاعريتها على الرثاء الذى تجاوز حدود أخيها صخر ليتحول إلى موقف بشرى من الموت والحياة ، وهو موقف يبدو أشد هدوءا مع دخولها الإسلام ، واستشهاد أبنائها الأربعة ، وحمدها الله على أن شرفها بقتلهم ودعائها بأن يجمعها معهم فى جنته ، فهنا حدث التحول القيمى الذى جاءت به العقيدة ، حيث تحولت النفسية الجاهلية الجزعة الثائرة إلى نفس مؤمنة هادئة مطمئنة إلى قدر الموت المحتوم لا لأنه موت ولا لأنه قتل ، بل لأنه - قبل كل شيء - استشهاد ، وليس الموت هنا نهاية مطاف فى قبور مظلمة ، بل هو بداية طريق إلى جنة عرضها السماوات والأرض يسعد بها الشهداء . . فالموقف إذن مختلف وعقلية الشاعرة مختلفة ، والنموذج الوجدانى يبدو لديها أكثر هدوءا . ومن ثم كان تقبلها لخبر الأبناء الأربعة أخف وطأة على نفسها من تقبلها لمقتل أخيها صخر . ومع هذا لم تسلم الخنساء تماما من نوازع النفس البشرية حين تضعفها الأزمات الجسام وتتعاورها وساوس الألم ويعتصرها الحزن الأبدى ، تكف عن ذكر أخويها ورثائهما ، حتى تقع فى مخطوئ بعد إسلامها حين راحت تطوف بالبيت الحرام ، وهى تبكى وتلطم خديها ، فأها عمر بن الخطاب رضى الله عنه فنهاها عن ذلك وقال : إن الاسلام قد نهى عن ذلك ، وإن فى الناس من هو أعظم مرزأة منك ، فكفت عما كانت تفعل وقالت^(٢) :

(١) الديوان ٨٨ .

(٢) الديوان ١١٠ .

هريقى من دموعك أو أفيقى
وقولى إن خير بنى سليم
وإنى والبكا من بعد صخر
فلا وأبيك ماسليت صدرى
ولكنى وجدت الصبر خيرا
وصبراً إن أطقت ولن تطيقى
وفارسهم بصحراء العقيق
كسالكة سوى قصد الطريق
بفاحشة أتيت ولا عقوق
من النعلين والرأس الحليق

وتستكمل القصيدة بإيقاع جاهلى فى تأيبن أخويها ولكن هذه الأبيات تعكس جانباً بارزاً من ذلك التحول العقلى الذى يفسر لنا سر صمتها الشعرى الذى بدا رمزاً تعبيرياً أيضاً عن شدة الحزن والكمد ، بعد مقتل أولادها ، لولا ذلك المؤثر الدينى الذى هداً من روعها أمام انتظار أجر الشهداء ، فقد وجدت فى الصبر سبيلها للخروج من محتتها ، دون أن يعنى هذا نهاية أحزانها ، بل على العكس من ذلك فقد صورت ضخامة تلك الأحزان حين سألها عمر رضى الله عنه عما أقرح مآقى عينيه ، فأجابت : بكائى على السادات من مضر . فقال لها : يا خنساء : إنهم فى النار ، فقالت : ذاك أطول بعولى عليهم إنى كنت أبكى لهم من الثار وأنا اليوم أبكى لهم من النار .

فإذا ما قدمت المدينة حاجة فى خلافة عمر رضى الله عنه ، وكانت لاتزال ترتدى زى الجاهلية ، قام إليها عمر فى أناس من أصحابه فدخل عليها ، فإذا هى على ما وصِف له . فعذلها ووعظها وقال لها : إن هذا الأمر ليس صنع الإسلام ، وإن الذين تبكين هلكوا فى الجاهلية ، وهم حشوجهم . فقالت : اسمع منى ما أقول فى عدلك إياى ولومك لى . فقال : أسمعنى . . فأنشدته من شعرها فى أخويها ، فتعجب من بلاغتها وقال : دعوها فإنها لاتزال حزينة أبداً . ولعل فى هذه الرواية ما يغنينا عن إطالة الحوار حول حزن الخنساء منذ دهمها الموت فى مشهد أخيها صخر ، وظل يراوغها بعد ذلك فيأتيتها فى صورة زوجها ، أو أخيها معاوية ، فتتراكم لديها الأحزان التى فجرتها فى شعرها كلما سنحت لها فرصة الإنشاد ، وهو ما أدركه الخليفة الثانى رضى الله عنه حين تصور أبدية حزنها من وقع شعرها على نفسه وما أحسه من أبعاد إنسانية كثيبة فيه .

ويظل الفاصل بين رثائياتها الجاهلية الحارة وبين صمتها إزاء استشهاد أبنائها رهنا بتحول العقلية النسائية الإسلامية من فظاظة التعبير الجاهلى عن الأحزان إلى ما أصاب لغة التعبير هذه من تهذيب ، دون أن يعنى هذا تحولا أو رصد فواصل بين عاطفة الأخوة والأمومة لدى الخنساء ، فخضوعاً لهذا القياس كان يمكن أن ننتظر منها مزيداً من الانتحاب والبكاء لولا حسها الإسلامى الجديد الذى هداً من روعها ، وجعلها أكثر اتساقاً مع نفسها فى ظل القيم الدينية الجديدة .

وفي إطار هذا التعدد الرثائي في إطار الصورة الواحدة نجد نموذجا آخر رصدته
الخرنق بنت هفان وهي ترثي أبابها وزوجها وابنها ، فتجمع بين عواطفها الممزقة إزاء كل
واحد منهم على حدة ، وأظن كل عاطفة منها كفيلة بطرح كم هائل من الحزن عليها
فتقول :^(١)

لا يبعدن قومي الذين هم	سم العداة وآفة الجزر
النازلين بكل معترك	والطيبين معاقد الأزر
قوم إذا ركبوا سمعت لهم	لغطا من التايه والزجر
والخالطين نحيثهم بنضارهم	وذوى الغنى منهم بذى الفقر
هذا ثنائى مابقيت لهم	وإذا هلكت أجننى قبرى

وهي لوحة تكشف لنا عن عمق رثائي آخر متميز ، صحيح أنها تتفق على مستوى
التعدد مع اللوحات السابقة ، ولكنها تظل شديدة القرب إلى منطقة التآين ، وتعدد صفات
المرثى منها إلى الانتحاب والندب الذى سيطر على المرثية النسائية في معظم صورها ، وعلى
هذه الصورة نجد رثاء عمرة الخثعمية لولديها^(٢) وكذا في رثاء ماوية بنت الأخت لبنيتها^(٣)
وإن كانت لوحة الرثاء لدى ماوية أشد قربا من ذلك الحس الحربى الذى مربنا حول التفرقة
بين الموت والقتل ، فإذا هي ترثي وتفتخر بشجاعتهم ، وتقارن بين الإقدام والإدبار ، فلو
أرادوا الحياة لفروا ، ولكنهم لا يريدون الفرار ولا يعرفونه سبيلا إلى نجاة أو بقاء :

هوت أمهم ماذا بهم يوم صرعو	بجيشان من أوتاد ملك تهدما
أبوا أن يفروا والقنا في نحورهم	وأن يرتقوا من خشية الموت سلما
ولو أنهم فروا لكانوا أعزة	ولكن رأوا صبرا على الموت أكرما

وبذلك تلتقى العواطف النسائية في هذه البؤرة من واقع التجربة الرثائية في هذه
الأطر الأسرية التي تبدو محكومة بصلات القربى ، بل بروابط حميمة أساسها البنوة والأخوة
التي قد تتزاحم في اللوحة الواحدة - كما رأينا - وقد تنفرد اللوحة بالرثاء الفردى التقليدى
كما نرى في كثير جدا من مرثيهم ومنها على سبيل المثال رثاء الفارعة بنت شداد لأخيها^(٤)
وكذا رثاء ليلي بنت طريف^(٥) وزينب بنت الطثرية وأخت الأشر^(٦) .

(٢) الحماسة ١/ ٢٢٦ .

(١) الحماسة ١/ ٢٢٧ .

(٤) نفسه ١/ ٢٢٨-٢٢٩ .

(٣) نفسه ١/ ٢٣٦ .

(٦) الكامل ٢/ ٦٦ .

(٥) نفسه ١/ ٢١٩ .

وفي كل هذه الأحوال تتراءى لنا العاطفة النسائية بعيدة عن الزيف قريبة إلى أصالة التعبير وتلقائية النظم ، فربما وجدت الشاعرة في ملكتها مايسهم في تخفيف حزنها حين تفرغه في قصيدة ، فما بالك بالرائية من غير الشاعرات إلا أن تعبر بنفس التلقائية بغير لغة القصيدة ، إذ المهم لديها هذا الصدق الشعوري الذى ينقل لنا المبرد منه صورة فيما حكاها عن موت الأحنف بن قيس ، وكان موته بالكوفة ، وقد مشى مصعب بن الزبير في جنازته بغير رداء وقال : اليوم مات سيد العرب . فلما دُفن قامت امرأة على قبره - أحسبها من بنى منقر - فقالت : لله درك من مجنٍّ في جنن ، ومدرج في كفن ! فسأل الذى فجعنا بموتك وابتلانا بفقدك أن يجعل سبيل الخير سبيلك ، ودليل الخير دليلك ، وأن يوسع لك في قبرك ، ويغفر لك يوم يحشرك . فوالله لقد كنت في المحافل شريفا ، وعلى الأرامل عطوفا ، ولقد كنت في الحى مسودا ، وإلى الخليفة موفدا ، ولقد كانوا لقولك مستمعين ، ولرأيك متبعين قال : فقال الناس : ماسمعنا كلام امرأة أبلغ ولاأصدق معنى منها^(١) .

بل ربما تحولت عاطفة المرأة الرائية إلى التأثير على كل من حولها ، إذا عدنا إلى ما رأيناه من قبل من رثاء في شعر قتيلة بنت النضر بن الحارث وموقف رسول الله ﷺ منها .

وكذا كثر رثاء الأزواج لدى الشاعرات ، ولعل من أقرب الصور إلى تحويل العاطفة إلى رؤية لفلسفة الموت مانراه في رثاء ليلي الأخيلية لزوجها توبة بن الحمير :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى	إذا لم تصبه في الحياة المعابر
وما أحد حي وإن كان سالما	بأجلد ممن غيبته المقابر
ومن كان مما يحدث الدهر جازعا	فلا بد يوما أن يرى وهو صابر
وليس لذي عيش من الموت مهرب	وليس على الأيام والدهر غابر
وكل جديد أو شباب إلى بلى	وكل امرئ يوما إلى الله صائر
وكل قرينى ألفة لتفرق	شتاتا وإن عاشا وطال التعاشر
فلا يبعدنك الله يا توب هالكا	أخا الحرب إذ دارت عليك الدوائر
فأقسم لا أنفك أبكيك ما دعت	على فنن ورقاء أوطار طائر
قتيل بنى عوف فيا لهفتى له	وما كنت إياهم عليه ، أحاذر ^(٢)

وشعرها بعد ذلك في رثاء زوجها كثير ، وتكفى هنا هذه اللوحة لتؤكد ما نعرضه من التعرّيج على فلسفة الموت لدى الشاعرات ، وتحويل التجربة من إطارها الفردى الذى يرتبط

(٢) . الحماسة ١/ ٢٢٠ .

(١) الكامل ٤/ ٨٨ .

بمرثى بعينه ، إلى إطار أكثر شمولاً واتساعاً ورحابة ، هو إطار إنسانى عام ، يتوقف فيه الرائى متأملاً ومفلسفاً للأشياء من خلال رؤيته لقضية الحتمية فى أمر الموت ، وهو ما تعمقه الشاعرة هنا ، فتجتمع فيه بين العاطفة والعقل وتجعل الشعور طافياً على التجربة يحكمها ويوجهها إلى حيث القناعة بالظاهرة الحتمية ، وضرورة تقبلها والعيش فى ظلها .

وربما تعقدت اللوحة الرثائية حين تتمزق العواطف ، وتوزع الانفعالات ، فيسيطر على صاحبها من ضروب القلق والتخبط والاضطراب ما يجعله حائراً ممزقاً لا يعرف إلى أين يتجه به زورق الحياة ، فى لحظة التداخل بين القاتل والمقتول على الصورة التى عرضنا لها تفصيلاً عند جليلة البكرية أو الواترة الموتورة ، والتى كشفت فى صدق بالغ عن قلقها وحيرتها إزاء الحدث المخيف أمام الموت كظاهرة حتمية ، حلت بزوجها ، وأمام شريعة الثأر التى يجب أن ينتقم من خلالها من القاتل ، والقاتل أخوها . . فماذا هى فاعلة إلا أن تظل حائرة قلقة ممزقة النفس والوجدان .

وتتداخل المشاهد الحسية مع لوحة الرثاء ، ومن البديهي أن يكون أقرب هذه المشاهد توقف الرائى عند قبر المرثى ، بل ربما انتهت التجربة لديه إلى درجة من الصدق يموت بسبب منها إذا أخذنا هنا بما ورد فى مصارع العشاق من مرور امرأة بالبادية حيث راحت تطوف حول قبر وهى تقول :

يا من يمقلته زهى الدهر	قد كان فيك تضاءل الأمر
زعموا قُتلت وماهم خبرٌ	كذبوا وقبرك ما لهم عُذر
يا قبر سيدنا عليك رضا	صلى الإله عليك يا قبر
ما ضر قبراً قد سكنت به	ألا يمر بأرضه القطر
فلينبعن جودك فى تربه	وليورقن بقربك الصخر
وإذا غضبت تصدعت فرقاً	منك الجبال وخافك الذعر
وإذا رقدت فأنت منتبه	وإذا انتبهت فوجهك البدر
والله لوبك لم أدع أحداً	إلا قتلت لفاتنى الوتر

قال : فدنوت منها لأسألها عن أمرها فإذا هى ميتة ^(١) ، فإذا بالقبر هنا يمثل محورا رثائياً يعكس جانباً من عمق التجربة التى تمر بها المرأة الرثائية ، وعندئذ يتوحد إحساسها بهذا الحنين تجاه القبر ومن فيه (موضوع رثائها) ، بل إن القبر هنا يتخلى عن دوره رمزاً

(١) مصارع العشاق ٢١٦/١ .

من رموز الموت الموحشة ليصبح دارا يقطنها المرنى ، وهى دار تبدو عزيزة على نفسها فتقسم بها ، وتدعو لها ، كما تدعو للمرنى ، وتؤجل تأبينه إلى ما بعد حديث القبر الذى رددته أربع مرات ، ثم تصور محاسن المرنى ومناقبه وتوزع كم الحزن الذى تعيشه على الكون معها ، لتتوحد مع كل الكائنات حزنا عليه وفرقا ، بل تجعل الجبال تتصدع بسبب من موته . . والشاهد هنا تلك الحالة التى تعيشها المرأة الثانية أمام القبر بهذه الصورة التى تجاوزت بها محاور الحديث لدى الشعراء عن القبور كحفر مظلمة مفزعة مخيفة جمعها قول حاتم الطائى فى صورته الكثيبة التى ازدحمت بها نخيلة الجاهلى :

إذا أنا دلانى الذين أحبهم للمحودة زلج جوانبها غير

وتدخل ضمن هذه النماذج الرثائية ما تعكسه من صور وفاء الشاعرة للمرنى، وخاصة ما يرد فى رثاء الأزواج ، ويعد جزءا هاما فى بناء اللوحة الرثائية ، فهو دليل صفاء النفس وصدقها فيما تقول ، ويظل شاهدا على عمق التجربة وصدقها بعيدا عن الزيف والافتعال على نحو ما يرويه صاحب « مصارع العشاق » أيضا من بكاء الزوجة سنة على زوجها ثم ما أصابها بعد ذلك من اعتقال لسانها ، فامتنت عن الكلام ، فكثرت خطاياها ، وقال أولو أمرها : نزوجها لعل لسانها ينطلق ، ويذهب حزنها ، فإنما هى من النساء ، فزوجوها بعض أبناء الملوك . فساق إليها ألف بعير ، فلما كان فى الليلة التى أهديت له قامت على باب القبة ثم قالت :

يقول رجال : زوجوها لعلها	تقر وترضى بعده بخليل
فأخفيت فى النفس التى ليس بعدها	رجاء لهم والصدق أفضل قيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا	أقام ونادى صحبه برحيل
وحدثنى أصحابه أن مالكا	ضروب بنصل السيف غير نكول
وحدثنى أصحابه أن مالكا	خفيف على الأحداث غير ثقل
وحدثنى أصحابه أن مالكا	صروم كماضى الشفرتين صقيل ^(١)

فلما فرغت من الشعر شهقت شهقة ثم ماتت . . فإذا بوفاء الشاعرة يدفع بها إلى هذا الصمت الغامض ، مما حير القوم ، فحاولوا إرضاءها وهم يجهلون كم ذلك الوفاء الذى حملته صبيغ الرثاء التى استعذبت فيها الرائية اسم المرنى ، فاتخذت منه مادة مكررة بين أبياتها ، وعلى تكرارها راحت ترصد محامده وصفاته بما لا يدفع بها إلى اختيار خليل من بعده

(١) مصارع العشاق ٥٠/١ .

أبدا ، وكأن هذه اللوحة تكمل ما عرضناه - من قبل - من نماذج الرثاء الأسرى الذى يحكم بأدق صور العلاقات ولا تحوم حوله شبهة الرثاء الرسمى الذى نجده عند كثير من الشعراء ، وقد يشوبه ضرب من الافتعال والتصنع .

وتبقى اللوحة الرثائية قائمة على عدة مقومات يمكن رصدها لتأمل تفاصيلها من خلال ما سبق من شواهد ، فإذا هى تدور حول :

- ١ - مشهد الرائية وما يصيبها من حزن ولوعة وجزع ويأس أو حتى ذلك القدر من الصبر والتجلد الذى يبدو مشوبا بهذا الحزن ، عاكسا ذلك الألم .
- ٢ - ترجمة هذا الحزن فى مشاهد حسية يعكسها الإيقاع الباكى الكئيب ، وربما صحبه ضرب من النحيب ، أو شق الجيوب بما ينم عن حالة اليأس والانهار النفسى بسبب الفقد الأبدى للمرثى .
- ٣ - مشهد القوم أمام الرائية وهم يرثون لها كما يرثون لفقيدها ، وبذا يتضخم الخطب وهى تدفعهم على مشاركتها مما يؤدى إلى تعميم صررة البكاء والنحيب وتبرير المغالاة فيها .
- ٤ - موقف قوى الطبيعة ومشاهد الكون الحزين من حولها وهى تستدعى كل الأشياء لتشاركها خطبها ، وتحيلها إلى معادلات موضوعية لظروفها النفسية القائمة .
- ٥ - التوقف عند المشاهد الحسية التى تتجسد فيها صورة الموت المخيفة وخاصة عند القبور التى تنبعث منها رائحة الموت ، وعندها تقف الرائية طويلا بين تأمل وجزع ويأس ودعاء للمرثى وقبره أيضا .
- ٦ - تظل اللوحة الرثائية بمثابة كشف مؤكد عن رموز الوفاء خاصة فيما رأينا ، من الأطر الأسرية التى تشتد فيها طبائع العلاقات ، وتصدق المشاعر بعيدا عن الصور الرسمية التى ربما فرضت على الشاعر فى غير هذه الأطر ضربا من الكلفة والافتعال .
- ٧ - تفتح اللوحة الرثائية مجالات رحبة لأحاديث الذكريات ، فكأنها تعرض تاريخ المرثى من خلال العناصر الإيجابية - بالطبع - فى سلوكياته فى حياته مع الشاعرة الرائية أيا كانت صلة القرب التى تربطها به ، أو طبيعة العلاقة التى تشدها إليه .
- ٨ - وغالبا ماتتوقف اللوحة عند معالم الشخصية ونماذج من نبوغها وتفوقها ، أليست اللوحة الرثائية حديثا مدحيا دقيقا يتناول دوائر الفضيلة التى اكتسبتها شخصية المرثى وفقدت بفقدانها لتظل مثلا عليا لمن أراد أن يسير على سيرته ويسلك مسلكه .
- ٩ - ثم تظل لوحة الرثاء لدى المرأة قادرة على تصوير حالة الفقد والحزن والاستسلام المؤقت للضياع ، وهو استسلام قد يطول أمده حين يغلفه اليأس ويسيطر عليه

الجزع ، إلا من استطاعت أن تتذرع بصبر المؤمن لتجاوز المحنة على نحو ماعرضنا من موقف الخنساء من استشهاد أبنائها ، في مقابل جزعها أمام موت أخويها من قبل .
١٠ - وأخيرا تظل الصورة الرثائية متميزة بما تزدحم به من مشاهد تصويرية قوامها الصوت في مشاهد البكاء والنحيب ، والرؤية في اتشاح السواد ، ولطم الخدود ، وشق الجيوب ، لتظل بمثابة نموذج واضح لإحساس الرائية بهذا الفراق الأبدى للمرثى ، إلا من توافرها بقية من حس ديني ويقين بأن ترى مرثيها يوم البعث والنشور على نحو ماقالته الخنساء داعية ربه أن يجمعها بأبنائها الشهداء في مستقر رحمته .

وبهذه المقومات قد تتحدد الملامح وترسم الأبعاد في صورة الرثائية النسائية على النحو الذى وردت تفاصيله في هذا الدرس ، وربما أضافت إليها الرائية ضروبا من التعزى بكثرة الباكين حولها من أصابتهم نكبة الموت في ذمهم على نحو ماعرضه أيضا قول الخنساء :
فلولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي
ولكن لأزال أرى عجولا ونائحة تنوح ليوم نحسى
هما كلتاهما تبكى أخاها عشية رزته أو غب أمسى
ومايبكين مثل أخى ولكن أسلى النفس عنه بالتأسى^(١)

وتتوقف الدراسات في هذا الجانب عند ربط البكاء بطبيعة المرأة أكثر من ارتباطه بطبيعة الرجل ، وهو أمر يتجلى في كثرة الصيغ الباكية في رثائيات النساء ، ولكنه لاينفى نفيا قطعيا أن يبكى الرجل في موقف الرثاء أيضا ذلك أن العاطفة هنا تبدو مشتركة ، كما تبدو تجربة الرثاء حية عميقة التأثير في نفس الرائي ، فإذا الشاعر المسلم يبكى أيضا في رثائياته لإخوانه على طريقة كعب بن مالك في بكائه القتل في يوم مؤتة :

نام العيون ودمع عينك يهمل سحا كما وكف الضباب المخضل^(٢)

وكذا حسان :

عين جودى بدمعك المنزور واذكرى في الرخاء أهل القبور

على أن هذا البكاء لدى المرأة يصبح من أشد الصور تعبيرا عن صدق حزنها ، وعن يأسها واستسلامها أمام الفراغ الذى تركه فقيدتها في عالمها ، فغالبا ما تبدو جزعة ضعيفة ذليلة تلجأ إلى الدمع تعبيرا عن كل هذه المشاعر التى بلورها قول الخنساء أيضا :

(١) الديوان ١٥٢ .

(٢) السيرة ٢٧/٤ .

تقول نساء شبت من غير كبرۃ وأيسر مما قد لقيت يُشيبُ
أقول أبا حسان لا العيش طيب وكيف وقد أفردت منك يطيب
ذكرتك فاستعبرت والصدر كاظم على غصة منها الفؤاد يذوب
لعمري لقد أوهيت قلبي عن العزا وطأطأت رأسي والفؤاد كئيب^(١)

فهى تبنى اللوحة على أساس موقفها بين النساء ، وتصطنع تلك اللغة الحوارية التى تصور من خلالها متاعب الشيب ، وقد أصابها فى شبابها بسبب موت أخويها وزوجها ، فهى ترى أن تحملها قد فاق تحمل غيرها ، فقد ظلت غريبة بين القوم بسبب الفراق الأبدى لمن تحب ، ولذا توقف الصورة عند لحظة سكون نفسى غاية فى الكآبة تعكس من خلالها واقعها الصريح فى غصة الحلق ومرارة التجربة ، وذوبان الفؤاد ، وقد اعتصره الألم ، وعجز القلب عن التعزى نتيجة الكآبة غير المحتملة التى ازدحمت عليه ، ومن ثم فلم يبق أمامها إلا طأطأة الرأس والاعتراف بالذل والمهانة والاستسلام لها .

وبذا تكون الشاعرة قد ترجمت انعكاسات التجربة النفسية فى هذه المظاهر الحسية استكمالا لما نتحدث به عن صدق الشاعرة مع نفسها فى هذا الموقف دون مواراة ولا مكابرة ، بل إن طأطأة الرأس هنا تبدو موقفا غريبا لم نعتد وجوده فى القصيدة العربية إلا فى باب الهجاء .

ويبقى لنا بعد ذلك من وصف المهلهل للنائحات علامة دالة على هذه الجوانب التصويرية فى مراثيات النساء إذ يقول :

وترى الكواعب كالظباء عواطلا ييكن مصرعه فقد أبكاني
يخمشن من آدم الوجوه حواسرا من بعده ويعدن بالأزمان
متسلبات نكدهن وقد ورى أجوافهن بحرقه وروانى
ويقلن من للمستضييق إذا دعا أم من لخضب عوالي المران^(٢)

فهو يتوقف عند تلك المشاهد الحزينة من صور بكاء المرأة وخمش الوجوه تعبيرا عن حجم أحزانها ، حتى أن الشاعر نفسه يشاركها هذا البكاء .

وخروجا من أخص تجارب الشعر النسائى تلقانا صور أخرى من التجارب والعواطف الصادقة التى تنم عن طبائع علاقات المرأة العربية بمن حولها من أبناء مجتمعها

(٢) شعراء النصرانية ١٦٢ .

(١) الديوان ص ١٥ - ١٦ .

الأسرى أو القبل ، فإذا هي لاتتورع أن تزج بشعرها في أخطر موضوعات الشعر العربي ، أعنى بذلك التجربة الهجائية : فإذا كان ابن سلام كاد ينفي عن العربي لهجة البكاء باعتبارها لحظة ضعف لايجبها ، فقد أثبت له من تأثير الكلمة العنيفة في فن الهجاء ، فإذا كافت العرب قد بكت من فن الهجاء ، وأعد الشاعر القديم لخصمه عدته في صورة المحارب المخيف المفزع الذى يتخذ شكلا جسديا خاصا ينذره به قبل الإنشاد ، فما بالنار المرأة حين تصر على اقتحام هذا المشهد إلا أن تكون شديدة الوفاء لمن حولها من أهلها وذوئها فهي توظف لسانها في الانتقام لهم من خصومهم ، بل ربما وظفته أيضا في الانتقام لنفسها من خصمها الذى قد يكون واحدة من بنات جنسها أيضا ، وهنا تجمع في تجربة الهجاء بين منطق الخصومة ومنطق المفاخرة ، على نحو ما أورده أبو الفرج في ذكر الخبر عن غزاة (بدر) وماكان من مقتل عتبة بن ربيعة وشيبة بن ربيعة والوليد بن عتبة ، فأقبلت هند بنت عتبة ترثيهم وبلغها تسويم الخنساء هودجها في الموسم ، ومعاضمتها العرب بمصيبتها بأبيها عمرو ابن الشريد وأخوها صخر ومعاوية ، فأصرت هند على إقران جملها بجمل الخنساء وراحت الشاعرتان تدخلان في باب غريب من تصوير كل منهما لحجم المصيبة التى أصابتها في ذوئها فجمعت كل شاعرة بين منطقة الرثاء والمفاخرة والانتصار على خصمها مما قد يدخل بداية في باب الهجاء ^(١) .

وربما كان الأدق هنا أن نتوقف عن خصوصيات الهجائية النسائية التى تتراوح - على المستوى الاجتماعى - بين موقفين : فقد تبدأ الهاجية بالعدوان وهذا نادر في شعر النساء إذ القاعدة في الهجائية النسائية أن ترد العدوان عن نفسها لتأخذ التجربة هذه الأبعاد الدفاعية التى بدت أكثر اتساقا مع الطبيعة النوعية للمرأة ، ولكن هذه الطبيعة الهجومية قد تتوارى خلف حجاب كثيف من الحياء والخجل ، فلا تلبث أن تتكشف ، وتعبر عن نفسها في مواقف الحمية ومقارعة الأبطال ، فإذا هي تبدأ باقتحام المعركة مع كعب بن الأشرف اليهودى ، حيث تقف ميمونة بنت عبد الله وكانت مسلمة فأحست كثرة بكاء كعب على قتلى المشركين فراحت تعيب عليه تلك التبعية في البكاء ، وتعيه بها ، وتفتح معه جبهة هجائية يعكسها قولها : ^(٢)

(١) الأغاني ٢١١/٤ ، ٢١٢ .

وقد عرض هذا الموقف في حوار سابق حول المناظرات في الشعر النسائى .

(٢) السيرة ٥٦/٣ . الأخشيان : جيلان بمكة .

تَحْنَنُ هذا العبد كلُّ تحْنَن
بيكى على قتلى وليس بناصب
وعلت بمثلها لؤي بن غالب
فليت الذين ضرجوا بدمائهم
يرى ما بهم من كان بين الأخاشب

وحين وصلت الأبيات إلى مسامع كعب أحس هوان موقفه ، وضعف أمره أمام امرأة
تقدمت لهجائه ، فلم يسعه إلا أن يجيبها مبررا دوافعه إلى البكاء وكاشفا عن إصراره على
الدفاع عن معسكر الكفر ، فيقول هاجيا ميمونة :

ألا فازجروا منكم سفيها لتسلموا
عن القول يأتي منه غير مقارب
أتشتمنى أن كنت أبكى بعبرة
لقوم أتانى ودُّهم غير كاذب
فإنى لباكٍ مابقيت وذاكرُ
مأثر قوم مجدهم بالجبابب^(١)

وكأن المرأة بدت قادرة على فتح جبهة هجائية ضد شاعرة اليهود ، ومشركى مكة ،
ولكن هذا الموقف يعد نادرا وليس قاعدة في هجائيات المرأة التي قد تكتفى برد الهجاء - كما
قلنا - سواء على مستوى النظم الشعري ، أو حتى في درجة الاستعداد والتهيؤ للهجاء على
نحو ما أورده أبو الفرج من حديث حول صفات قيس بن الخطيم الجسدية وبهنا منه هنا
ما كان من أمر الخنساء حين قال لها حسان : اهجي قيس بن الخطيم ، فقالت : لأهجو
أحدا أبدا حتى أراه ، قال : فجاءته يوما فوجدته في مشرق (جلس يستدفئ في الشمس
وقت الشروق) ملتفا في كساء له ، فنخسته برجلها وقالت : قم ، فقام . فقالت : أدبر
فأدبر ، ثم قالت : أقبل فأقبل ، قال : والله لكأنها تعترض عبدا تشتريه ، ثم عاد إلى حاله
نائما ، فقالت : والله لأهجو هذا أبدا^(٢) .

وعلى ما في أسلوب الرواية من غرابة سواء حول شراسة المرأة إلى هذا الحد الذي
تتطاول فيه على الرجل بأسلوب التعامل ، أو في صورة الاستهانة بالرجل إلى هذا المدى ،
إلا أنها لا تظل قاعدة في تعامل الشاعرات مع الشعراء ، بل تظل محتفظة بغرابتها وتفرداها
بمنأى عن القاعدة العملية في علاقات الرجال والنساء على وجه العموم .

على أن أطرا أخرى بدت تحكم العلاقات الاجتماعية بين الشاعرة ومن حولها قد
تدفعها إلى أن تكون هجاءة في إطار أنوثتها كأن تقدم على هجاء زوجها مثلا ، أو قل هجاء
أزواجها لتفتح في مجال الهجاء أبواب معارك هجائية تكشف عن تجارب مريرة في شعر المرأة

(١) السيرة ٥٧/٣ الجبابب : موضع بمكة .

(٢) الأغاني ١٠/٣ .

وحملتها على الرجل ، أظنها تظل من خصائص الهجائيات النسائية إذ يورد أبو الفرج في أخبار الحارث بن خالد المخزومي ما كان من زواجه من حميدة بنت النعمان بن بشير بدمشق فقالت فيه :

نكحتُ المدينيّ إذ جاءني فيالك من نكحة غاويه
كهول دمشق وشبابها أحب إلينا من الجالية
صُنان لهم كصنان التيوس أعيا على المسك والغالية^(١) .

فقال الحارث يجيبها :

أسنا ضوء نار ضمرة بالقف مرة أبصرت أم سنا ضوء برق
قاطنات الحجون أشهى إلى قل جى من ساكنات دور دمشق
يتضرعن لو تضمنن بالمسك صُنانا كأنه ريح مرق

ثم طلقها الحارث ، فخلف عليها رُوح بن زنباع وقد قالت في هجائه :
بكى الخز من روح وأنكر جلده وعجت عجيجا من خدام المطارف
وقال العبا قد كنت حيناً لباسكم وأكسيّة كرديّة وقطائف^(٢)

فقال روح :

إن تبك منا تبك ممن يبينها وإن تهوكم تهو اللثام المقارفا
وإذا بها تدخل معه في جدل طويل عرضنا له قبل ذلك في الحديث عن صيغ الحوار الشعري إلى أن قالت له :

سُميت روحاً وأنت الغم قد علموا لارُوح الله عن روح بن زنباع

فقال روح :

لاروح الله عمّن ليس يمنّعنا مأل رغيب ويعمل غير ممناع
كشافع جونة تُجل مخابرها دبابة شنة الكفين جُبّاع

وهكذا تأخذ اللغة الهجائية بين الشاعرة وزوجها الشاعر بعدا غريبا على التعبير بالمشاهد الجسدية ، إلى أن يضيق الزوج بها فيدعو الله أن يتليها بعده ببعل يلطم وجهها ، ويملاً حجرها قيئاً ، فتزوجها بعده الفيض بن محمد بن الحكم وكان يصيب من الشراب مسكراً فيلطم وجهها ويقىء في حجرها ، فانصرفت أيضاً إلى هجائه قائلة :

(٢) نفسه ٢٦٤/٩ .

(١) أغاثى ٢٦١/٩ .

سميت فيضا وماشئ تفيض به إلا سلاحك بين الباب والدار
فتلك دعوة روح الخير أعرفها سقى الإله صدهاء الأوطف السارى
كما قالت فيه :

ألا يافيض كنت أراك فيضا فلا فيضا أصبت ولا فراتا
واتخذت من اسمه مجالا للسخرية والتهكم والهجاء :

وليس فيض بفياض العطاء لنا لكن فيضا لنا بالقىء فياض
ليث الليوث علينا باسل شرس وفي الحروب هيوب الصدر جيّاض^(١)

وعلى هذا المستوى نجد الجديد فى الرثائيات النسائية بما يكفى لتمييزها عن هجائيات الرجال ، إذ تبدو المرأة أمام عجزها وهوان أمرها أمام أفعال الزوج عاجزة عن الانتقام لنفسها منه ، إلا إذا دخلت إليه من باب ذلك الهجاء ، وربما كانت الشاعرة هنا أحسن حظا من غيرها ممن لا يجدن التعبير عن أنفسهن بعيدا عن الشعر الهجائى .. !!

وتظل هذه الهجائيات متميزة فى شعر النساء تميز هجاء المرأة لزوجها ابنها ، ربما لشدة بغضها لها أو لحقدتها عليها ، أو غيرتها على ابنها منها ، وهى سمة نسائية خالصة ، كشفتها هند بنت عصب الدوسية حين شكت زوجة ابنها يزيد فى لغة هجائية عنيفة وشرسة ، تنال بها من مقومات المرأة مالا وجمالا وحسنا وخلقا إذ تقول فيها :

أيزيد قد لاقيت منكراً عجلتُ بأملك مُذْخِلَ القبرِ
هوجاء جاهلة إذا نطقت ليست كعابا بيضة الخدر
سوداء ماتنفسك متأفة ملأى مغيبة على حجر^(٢)

وكان المرأة تعكس بشكل تلقائى مصادر ضيقها فى بيتها إن لم يكن من خلال زوجة الابن على هذه الصورة ، فمن خلال رغبتها فى أن تستريح من وجود زوجها .

إذ تقول فى هذا الإطار الأسرى أيضا ، وهنا نعود معها إلى هجاء الأزواج حين يتداخل مع هجاء زوجات الأبناء ، ماقالته أم الصريح بنت أوس الكندية لزوجها :

(١) الأغاني ١٢٦٨/٩ . والجياض : الرواج من الحرب الذى لا يثبت فيها .

(٢) | بلاغات النساء ١٠٠ .

مضبية على حجر : شريرة ممسكة دائما بالحجر . متأفة : مملوءة بالشر والغضب .

كأن الدار يوم تكون فيها
فليتك في سفين بنى عباد
وليتك غائب بالهند عنا
ولو أن السذور تكف منه
علينا حفرة ملئت دخانا
طريدا لانراك ولاترانا
وليت لنا صديقاً فاقتنا
لقد أهديتها مائة هجانا^(١)

على أن المزيد من الشواهد هنا ربما لا يقدم جديداً ، إلا ما يبدو توكيداً لتلك النغمة الهجائية التي عبرت بها المرأة عن غضبها على كل من حولها ، بل ربما جمعت في هجائها لزوجة الابن هجاء الابن نفسه أيضاً إذ تتهمه بالعقوق لها والتأمر عليها فتقول في حقه ساخطة عليه وغاضبة من مسلكه :

قالت له عرسه يوماً لتسمعني
ولو رأتنى في نار مسعرة
وكأنها لاتنسى أن تحمل ابنها تبعة ماتصنعه بها زوجته ، فإذا فعالها جزء من سلوكه الذي تعيره به وتمن عليه بما كان من جهدها معه حتى ربه ، فإذا هي الآن تضيق به ، فتوجهه على المستويين الأخلاقي والجسدي جميعاً :

أضحى يمزق أثوابى يؤدبني
إنسى لأبصر في ترجيل لمتي
أبعد شيبى عندي يبتغي الأدبا
ونخط لحيتي في خده عجباً^(٢)

بل قد تتجاوز المرأة حدود تلك الشكوى وذلك الضيق بواقعها في ظل معاملة الزوج أو الابن أو زوجة الابن ، فإذا هي تنشر مزيداً من هذا الضيق في صيغ من النصائح التي تدخل في باب هجاء الأزواج أيضاً ، وإذا هي توجه الإنذار لكل من يقترب من هذا الزوج ، وكأنها توصل أمامه أبواب زواج آخريات منه فتقول :

سأنذر بعدى كل يضاء حرة
قصير قبال النعل يضحى وهمه
منعمة خود كريم نجارها
قريب ويمسى حيث يعيش نارها
أرى الطيب عارا أن يمس ثيابه
أو المسك يوما إن علاه صوارها

وهكذا تعددت الحوارات في هذا المجال الأسرى المحدود بأبعاده المختلفة التي اتخذت فيها الشاعرة من مواهبها وسيلة للخروج من الأزمة والتعبير عن ضيقها ، فإذا ، خرجت من هذا الإطار تركت إسهامات أخرى في لغة الهجاء الجماعي دفاعاً عن قومها ،

(١) بلاغات النساء ١١٨ .

(٢) بلاغات النساء ٢٧٧ .

وعندئذ تشارك الشعراء تلك المهمة الخطيرة في عالم هجائي متميز اتخذ من الكلمة وسيلة للدفاع عن النفس ، أو حتى في الهجوم على الغير ، فهذه أخت طرفه تعير عمراً وكان قد وشى بأخيها إلى عمرو بن هند فتقول في هجائه :

فهلا ابن حماس قتلت ومعبداً هما تركاك لاتريش ولاتبرى
هما طعنا مولاك في عطف صلبه وأقبلت ماتلوى على محجر تجرى^(١)

بل ربما اتسعت دائرة الهجاء لديها فغيرت الرجل ورجاله بعجزهم عن الثأر ، كما فعلت وهيبة بنت عبد العزى في قولها :

تجلل خزيها عوف بن كعب فليس لخلعها منه اعتذار
أجيران ابن مية خبرونى أعين لابن مية أم ضمار
متى تردوا عكاظ توافقوها بأسماع مجادعها قصار
فإنكم وما تحفون منها كذات الشيب ليس لها خمار

ثم تزداد الصورة الهجائية ندرة حين تتوجه بها الشاعرة إلى منطقة الهجاء والشكوى معا ، وخاصة حين تعتمد إلى هجاء الولاة كما ورد في شعر الشلبية الأندلسية ، وقد تظلمت من وإلى بلدها فكتبت رسالة إلى السلطان يعقوب المنصور ، ختمتها بشعر ، وألقت الرسالة يوم جمعة على مصلى المنصور ، فلما قضى الصلاة ، وتصفح الرسالة بحث شكواها وأنصفها ، وقد قالت في أبياتها هذه :^(٢)

قد آن أن تبكى العيون الأبية ولقد أرى أن الحجارة باكية
ياقاضى المصر الذى يرجى به إن قدّر الرحمن رفع كراهيه
ناد الأمير إذا وقفت ببابه ياراعيا إن الرعية فانيه
أرسلتها هملأ ولامرعى لها وتركها نهب السباع العادية
شلب كلا شلب وكانت جنة فأعادها الطاغون ناراً حاميه
خانوا وماخافوا عقوبة ربهم والله لا تخفى عليه خافيه

وهو هجاء سياسى من طراز نادر جداً في شعر النساء ، بل هو نادر أصلاً في شعر الشعراء من الرجال ، فإذا الشاعرة تشكو أمرها وأمر الرعية ، وإذا هى تبدو حاجية نظام الحكم ، حين يترك الرعية هملأ نهبا للولاة ، فكانها تضرب الحاكم والوالى معا في مقتل بمثل هذا الشعر القوى النادر الصريح .

(٢) نفح الطيب ٤/ ٢٩٤ .

(١) رياض الأدب ٣٧ .

ويمكن أن نخلص من تناول التجربة الهجائية في شعر النساء إلى تبين طبعها موزعة مرة بين المرأة والأخرى إذا ما وجدت فيها منافسا لها أو خصما كأن تكون شاعرة مثلها ، أو حين تبدو بغیضة إلى نفسها ، بحكم المعاشرة كزوجة ابنها ، وهو توجه بالشعر الهجائي إلى الإطار الأسرى المحدود ، الذى قد يفقد طرفه النسائي الآخر ليتحول إلى الرجال كما رأينا في هجاء الأم لابنها ضمن هجائها لزوجته ، أو في صور الهجاء المتعددة التى اتخذتها الشاعرة سلاحا توجهه إلى زوجها أو أزواجها ، كلما أحست منهم كرها أو نفورا أو ضيقا بهم ، بل ربما كان الهجاء واردا بين المرأة وغيرها من الشعراء من الرجال إذا استعدنا ما مر في هذه الدراسة من تعرض لصراعات الشعراء والشاعرات وخاصة على مستوى الحوار الشعرى ، أو التنافس في الأسواق الأدبية كما ورد عن الخنساء والنابعة وحسان وغير ذلك مما تحكيه الروايات وتردده المصادر .

وفي إطار الفن الهجائي نتبين لغة الهجاء الجمعى التى تلتقى فيها الشاعرة مع الشاعر فقد انطلقت من إطار أسر الأسرة الضيقة إلى عالم أكثر رحابة تسهم مع الرجال في معاركهم النسائية حين تتحول إلى الحرب الحماسية في ظلال القبيلة أو الغزوات ، وعندئذ ترك بصمات لا يجب أن تهمل في فن الهجاء وفن الحماسة ، عندها تتداخل لديها أبواب الهجاء مع الفخر والمدح خضوعا لوحدة الهدف بينها وبين الشعراء .

وببقى من سمات التجربة الهجائية في صدورهن عن الشاعرات اعتبارها وسيلة للمرأة للتنفيس عن نفسها وإخراج كم العواطف التى تحملها كرها أو حقدا ضد خصومها ممن تجعلهم مادة لهجائها الأمر الذى يرتسم في صورة الصدق الانفعالي الذى يضيف ذاته على تجربة الهاجية .

أضف إلى هذا أنه قد يتخذ طابع الشكوى أو يقترب من باب العتاب ، وخاصة إذا اقتربت به الشاعرة الهاجية من باب السياسة ، فقصدت إلى خليفة أو والٍ ، لتكشف عن أمر ما تعيشه ، وعندئذ يصبح هجاؤها خطيرا ، فهو بمثابة بيان سرى يكشف ما يخفى على الخليفة ، أو حتى ما يصمت عليه الخليفة من أخطاء الولاة .

كما يغلب على تجربتها الهجائية ظهور القاعدة الأساسية في التعامل والتراشق بالكلمات ، إذ كانت الشاعرة دائما في موضع المدافع الذى يرد الهجمة ، إلا في قليل جدا من المواقف التى دلت ندرتها على عدم اعتبارها ظاهرة سائدة في شعر النساء بالذات .

وبذا تبدو التجربة الهجائية قادرة على كشف حالات سخط المرأة على كل ما حولها في حدود الأطر العامة والخاصة إذ تجعل الشعر وسيلتها للخلاص النفسى من كل انفعالاتها ، ولنا أن نتصور لديها حالة من التصالح مع النفس ومحاولة الاتساق مع الواقع بعد إفراغ التجربة الهجائية التى تحدد طبيعة موقفها من كل خصومات الحياة من حولها .

(٤)

الأنسا والمديح

وفي ظلال تلك الموضوعات التقليدية لدى الشاعرات تسوقفنا أيضا التجربة الموحية بكل مشكلاتها منذ اتهام أصحابها بافتقار الذاتية وخاصة في أحاديث المدح أو الفخر الجماعي ، ذلك أن الشاعر يتقدم بمدحته إلى غيره وأشد ما يكون فيها انشغالا بممدوحه ، أو بمن يتلقى قصيدته ، وعندئذ قد تبهر صورة الذات إلى حد بعيد ، وهي كذلك قد تتوارى إزاء الغير في الفخر القبلي الذي تتضاءل فيه الأنسا حين ترضى بالانضواء التام في ظلال الجماعة ، وعندئذ يبدو الإيقاع القبلي السيد المسود في هذا الموضوع الشعري .

ولكن هذه القاعدة لا تنطبق - أولا تكاد - على ما نجده من شعر نسائي يبدو قليلاً بطبيعته في أحاديث المدح التي تقترب بنا من منطقة الرثاء . حين تتجدد في الإطار الأسرى كما عرضنا قبل ذلك ، ولعل هذا المدح الأسرى يظل رهينا بالذات المبدعة ، فإذا تقدمت الشاعرة مادحة أباه أو ذوى قرباها فإنها لا تدخل بذلك في باب التكسب والاحتراف ، وعندئذ لا تنسى ذاتها ، بقدر ما نجدها في إطار هذا المدح ، فمن مدح أباه أو أخاه فكأنها مدح نفسه ضمنا ، على خلاف من مدح خليفة أو شيخا لقبيلة . انتظارا منه للعتاء ، فعندئذ لا يهمه مقياس الصدق الأخلاقي أو الاجتماعي فيما يقول ، بل ربما كرر قوالب مكررة كرر من خلالها نفسه أو كرر الآخرين سعيا إلى إرضاء الممدوح فحسب .

تجربة المدح إذن في الإطار الأسرى يمكن أن تكون ذاتية ، بل هي كذلك بالفعل ، وكذا الوظيفة والهدف الذي يستهدفه الشاعر في هذا الإطار سيظل لصيقا بالأنسا التي لن تُفقد - بحال - في زحام التلقى وهو ما نجد له أشباها في شعر المادحين من الأمراء ، أو نظائر - بمعنى أدق - عند غير المتكسبين بالشعر على طريقة زهير بن أبي سلمى أو الوليد ابن يزيد أو عبد الله بن المعتز ، أما التقليد المتبع لدى الشعراء فهو يفقدهم جزءا هاما من ذاتيتهم إذا ما خاضوا هذا الموضوع ، على عكس تلك المداخل التي تلقاها في الشعر النسائي معلقة بأقرب القوم إلى المادحة على طريقة الحنساء حين قيل لها : لئن مدحت أذاك فقد هجوت أباك ، فقالت تمدح صخرًا وقد أرادت مساواته بأبيها مع مراعاة حق الوالد وعلوه بالضرورة على الولد :

جَارِي أَبَاهُ فَأَقْبَلَا وَهَمَا	يَتَعَاوَرَانِ مَلَاءَةُ الْفَجْرِ
حَتَّى إِذَا نَزَتِ الْقُلُوبُ وَقَدْ	لَزَّتْ هُنَاكَ الْعُذْرُ بِالْعَذْرِ
وَعَلَا هَتَافُ النَّاسِ أَيْهَمَا	قَالَ الْمَجِيبُ هُنَاكَ لَا أَدْرِي
بَرَزَتْ صَحِيفَةُ وَجْهِهِ وَالِدِهِ	وَقَضَى عَلَى عُلُوِّهِ يَجْرِي

أولى فأولى أن يساويه لولا جلال السنن والكبر
وهما كأنهما وقد برزا صقران قد حطّا على وكر^(١)

فهو مدح من طراز خاص جدا لا ينفصل أبدا عن ذات مبدعه إذا كانت الشاعرة هنا بصدد الإعجاب بأخيها أو أبيها أو مساواتها في رأيها ثناء عليهما معاً ، فهو ثناء يعبر عن ذات صاحبه ، لأنه لا يتنظر من هذا أو ذاك جزاء ولا شكراً ، بل يسقط فيه باب العطاء والأجر على ما يقال ، ولذا يتكرر الموقف عند الخنساء حول أخويها صخر ومعاوية حين يروى ما قيل لها :

صفي لنا أخويك صخر ومعاوية ، فقالت : كان صخر جنة الزمان الأغبر ، وزعاف الخميس الأحمر ، وكان معاوية القاتل الفاعل . فقيل لها : فأيهما كان أسنى وأفخر ؟ ، قالت : أما صخر فحرّ الشتاء ، وأما معاوية فبرد الهواء . . قيل لها : فأيهما أوجع وأفجع ؟ فقالت : أما صخر فجمر الكبد ، وأما معاوية فسقام الجسد ، وأنشدت :

أسدان محمرا المخالب نجدة بحران في الزمن الغضوب الأتمر
قمران في النادى رفيعا محتد في المجد فرعا سؤدد متخير^(٢)

فإذا الشاعرة تُسأل عن أخويها فتجيب بما يكشف عن صدقها وعمق ذاتها في إدراك صفات كل منهما ، فهي لم تقف على القوالب الجاهزة التي تعاورها الشعراء حول الكرم والشجاعة والبطولة وحق الجار ، وغير ذلك من أنماط ثابتة للشخصية ، بل راحت تصف كل شخصية منهما على حدة فتذكر محاسن صخر ومعاوية على ما بينهما من سمات فارقة في الشخصية وأظن هذا يبدو جديداً ومتميزاً مما يستحق التأمل في شعر المديح .

على أن القلة تبدو ظاهرة إذا قيست مدائح الخنساء في أسرتها بمراثيها في أخويها ، فربما كانت شديدة الزهد في هذا المدح ، إلى أن تفجرت عواطفها وانفعالاتها في شدة واضحة بعد فقدهما ، والحقيقة التي يجب الوقوف عندها هنا إنصافاً للشعر النسائي في ندرة المدائح فيه أن ثمة موضوعات شعرية تبدو متشابهة إلى حد بعيد ، بل هي أوجه مختلفة لعملة واحدة يجمعها معجم الصفات التي يعرضها شاعر المدحة أمام الممدوح ، وهنا يتحتم عنصر المواجهة الذي قد يبعث على الزيف والنفاق ، وإذا بنفس المعجم يتحول إلى الفن الرثائي ، تختفى تلك المواجهة ويموت الممدوح ، وعلى عكس هذا المعجم تأتي النقائص في فن الهجاء حين يسلب الشاعر خصمه كل مناقب المدح أو الفخر التي يلح عليها

(٢) الديوان ٨٥ .

(١) الديوان ٨٣ .

ويرتضيها المجتمع من حوله . فمن هنا كان هذا التداخل غير مفروض على النساء الشاعرات ممن احتفظن بهاء الوجه فلم يقمن بدور المادح الذي ينتظر من الممدوح العطاء ، بل إن المرأة إذا اضطرت إلى مدح من هذا النمط بدا موقفها أيضا غاية في الذاتية إذا أخذنا بما روى مثلاً عن أم كلثوم بنت عبد ود وكيف امتدحت الإمام علي ، وإن كان قد قتل أخاها^(١) أو ما ورد لدى صاحب مصارع العشاق من أخبار ليل الأخيلى ، حين دخلت على الحجاج فسألها عن نسبها ، فانتسبت له . فسألها عن سر حضورها ، فأجابت : إخلاف النجوم ، وقلة الغيوم ، وكلب البرد ، وشدة الجهد ، وكنت لنا بعد الله الرشد . فطلب منها أن تصف الفجاج فوصفتها نثرا وسجعا ، ثم أتبعته بمدح الحجاج قائلة :

أحجاج لا يُفلل سلاحك إنما الـ	منايا بكف الله حيث تراها
أحجاج لا تُعط العُصاة مناهم	ولا الله يعطى للعصاة مُناها
إذا هبط الحجاج أرضاً مريضة	تبع أقصى دائها فشفاهـ
شفاها من الداء العضال الذى بها	غلامٌ إذا هز القناة سقاها
سقاها فرواها بشرُّ سجاله	دماء رجال حيث قال حمّاهـ
إذا سمع الحجاج رزاً كتيبة	أعدّها قبل النزول قراها
أعد لها مسمومةً فارسية	بأيدي رجال يجلبون صراها
فما ولد الأ بكر والعون مثله	بنجد ولا أرض يحف ثراها ^(٢)

فإذا الحجاج يسمع مدحها ، فيشتد به إعجابه ، ونلاحظ هنا أنها قاربت مدح الرجال وصيغهم وأخذت من معاجهم المكررة ما يتناسب مع شخصية الحجاج القيادية ، فأدارت حوارها حول سلاحه ، وتأديبه للعصاة ، وما يتناثر من دماء الرجال ، وكثرة الكتائب أمام جبروته ، ليبدو متفرداً في هذه الجوانب كلها ، وإذا الشاعرة تنتقى أيضاً من معجم المدح ما بدا شديد الارتباط بطبيعة الممدوح ، وهو اختيار ذكى منها اعجب به الحجاج حتى قال : ما أصاب صفتى شاعر منذ دخلت العراق غيرها ، وقد أخذتها نزعة المبالغة على طبائع المادحين من الشعراء وكأنها أجادت اللعبة كما أجادوها فأعادت فيه القول :

حجاج : أنت الذى ما فوقه أحد	إلا الخليفة والمستغفر الصمد
حجاج : أنت شهاب الحرب إذ لقحت	وأنت للناس فى جنح الدجى تقد ^(٣)

(٢) مصارع العشاق ٢٨٤ .

(١) الدرر المنثور ٦٣ .

(٣) نفسه ٢٨٥/١ .

ثم تستمر الرواية لتحكي المزيد من إعجاب الحجاج بشعرها ، وما كان من حوارها معها حول شعرها في زوجها توبة وشعر توبة فيها ، وهو حديث طويل تظل له دلالة على استغراق الشاعرة في ذاتيتها، حيث قذفت إلى الممدوح بهذه الأبيات وأتبعها بشعر كثير في زوجها ، أو شعر له فيها ، عندئذ نراها قد أنقذت من الفناء في عالم الممدوح ، أو أنقذت الذات من الغياب في أحاديث الغير . ووربما نبغت الشاعرة في حديث المدح حين يضطرها الموقف إلى ذلك ، وعندئذ تصدر عن ذاتية مفرطة أيضا ، فهي لا تسعى وراء كسب مال ولا تحترف الحديث المدحى بل تستجيب لطلب أبيها ، وتنقذ موقفه إذا ما أجبل وعجز عن المدح ، إذا استأنسنا في ذلك بأخبار لبيد ، وقد توقف عن نظم الشعر مع إسلامه ومعروف عن لبيد أنه كان من أجواد العرب وآلى في الجاهلية ألا تهب صبا إلا أطعم الناس ، وكان له جفنتان يغدو بهما ويروح على مسجد قومه فيطعمهم ، ويذكر أن الصبا هبت يوما ، وكان لبيد يشكو من فقر فلم يجد سبيلا لإطعام قومه فأعانته على ذلك الوليد بن عقبة والى الكوفة حين أرسل بمائة بكرة ، وأرسل إليه قائلا :

أرى الجزار يشحد شفرتيه إذا هبت رياح أبى عقيل
أشم الأنف أصيد عامرى طويل الباع كالسيف الصقيل

فبدا لبيد حائرا أمام موقف الكرم من الوليد ، وأصبح عليه أن يرد عليه كرمه وشعره ، هو يستعين بابنته لتنفذه من هول المأزق في جواب شعرى طريف قالت فيه :

إذا هبت رياح أبى عقيل دعونا عند هبتها الوليدا
أشم الأنف أروع عبشميا أعان على مروءته لبيدا
بأمثال الهضاب كأن ركبا عليها من بنى حام قعودا
أبا وهب جزاك الله خيرا نحرنها فأصعمننا الشريدا
فعد إن الكريم له معاد وظنى يا ابن أروى أن تعودا^(١)

وقد وردت بقية تفاصيل الرواية في حوار سابق حول المدارس الشعرية . وتظل بين أيدينا هنا الملاحظة مؤكدة حول شاعرية الفتاة ، وموقف أبيها منها ، وتشجيعه لها ، كما يسجل هنا أن المرأة الشاعرة لم تقم بمدح النساء من بنات جنسها إذا أخذنا بما رواه أبو الفرج وغيره من مدائح الشعراء مثلا في زبيدة ، ولكننا لا نجد لشاعرات مشاركة في هذه المواقف إلا ما ورد على نادرة ملحوظة لا ترقى إلى حد الظاهرة ، على نحو ما قالت الخنساء

حين دخلت على العباسة أخت الرشيد ، وامتدحتها ، وطلبت منها العطاء ، وهى هنا تتجاوز القياس الطبيعى الذى طرحناه حول عدم مشاركة المرأة فى هذا الضرب من مدح النساء أولا ثم فى الاستعانة بتلك الصيغة الاستجدائية التى عرضها شعراء التيار المتكسب ثانيا ، فإذا هى تقول :

أتيناك يا عباسة الخير والحيا	وقد عجفت أدمُ المهارى وكَلَّتْ
وما تركتُ منا السنون بقية	سوى رمة منا من الجهد رَمَتْ
فقال لنا من ينصح الرأى نفسه	وقد ولت الأموال عنا فقَلَّتْ :
عليك ابنة المهدي عوذى ببابها	فإن محل الخير من حيث حَلَّتْ

ومع هذا يصعب أن نزعّم أن الأبيات تبدو مدحا خالصا لعلية بنت المهدي ، بقدر ما تبدو صدى شكوى مقدمة إليها من الشاعرة لعلها تستشفع لها وتنتظر من خلالها حلا لأزمته ، فهى تخرج عن الإطار المشهور لحديث المدح ، ولوحات العطاء والشكر والاعتراف ، وأبواب الثناء . التى خاضها شعراء المدح . واشتركوا فيها . وكانت النتيجة أن أمرت لها عليّة بثلاثة آلاف دينار . . . ويبدو أن هذه اللغة (لغة الشكوى) أصبحت قاسما مشتركا فى مدح النساء إذا اقتحمن هذا الإطار الرسمى ، فإذا هذه الشاعرة نفسها الحجناء تقدم على مدح الخليفة المهدي كما مدحت ابنته ، وكأنها بها قد استعذبت لغة الشكوى وكشف حال الرعية أو استغلت قربها من ابنته إذ تقول له ^(١) :

أمير المؤمنين ألا ترانا	كأنا من مवाद الليل قير
أمير المؤمنين ألا ترانا	خنافس بيننا جُعلل كبير
أمير المؤمنين ألا ترانا	فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجبد منه	فليس يميزنا فيمن يميز
وأحواض الخليفة مترعات	ها عَرَفَ ومَعروف كبير
أمير المؤمنين وأنت غيْثٌ	يعم الناس وابله غزير
يعاش بفضل جودك بعد موت	إذا عالوا وينجبر الكسير

فهى ما زالت على عاداتها تزواج بين حديث الشكوى والمدح ، وكأنها لم تمدح إلا رد فعل لشكوى حالها ، وشكوى الرعية معها ، على النحو الذى احتوته تلك الأبيات بدلالاتها البسيطة ، ويقابل هذه المزاجية مشهد آخر تلتقى فيه لوحة المدح بحديث العتاب وكأننا

(١) نزهة الجلساء (للسيوطى) ٣٩ .

لأنجد مدحاً خالصاً إلا أن ينضوى في إطار موضوع آخر ترسله الشاعرة إلى ممدوحها وفي موقف سكن أمة محمود الوراق نرى نموذجاً آخر حين أرسلت إلى المعتصم أبياتها راجية أن يعفو عن رفضها لأن يشترها ، فتجمع بين العتاب والمدح في قولها ^(١) .

ما للرسول أتانى منك بالياس
فهبك ألزمتني ذنباً بظلمك لى
يأمتبع الظلم ظلماً كيف شئت فكن
إنى أحبك حباً لا لفاحشة
قل للمشارك في اللذات صاحبها
إن الإمام إذا أوفى إلى بلد
أما ترى الغيث قد جاءت أوائله
فأصبحت سر من را دار مملكة
يا غارس الأس والورد الجنى بها
غراسه كل عات لاخلق له
كبابك وأخيه إذ سما لهما
فذاك بالجسر نضب للعيون وذا
وهكذا لم يزل في الدهر نعرفه
شقاً عصا الدين فاغترأ بجهلها
وحاولا القدح في ملك الإمام وقد
في ظل معتقد للدين معتصم
ودونه غصص يشجى العدو بها
أما ترى بابكا في الجو منتصبا
بين السماء وبين الأرض منزله

أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى
فما دعاك إلى تخريق قرطاسى
عندى رضاك على العينين والراس
والحب ليس به في الله من باس
ومدمن الكأس تحيها مع الكاس
أوفى إليه بعمران وإيناس
والعود نضر الذرى مستورق كاس
قطينها بين أنهار وأغراس
غرس الإمام خلاف الورد والأس
عبل الذراع شديد البأس قنعاس
بياتر للشوى والجلد خلّاس
سر من را على سامى الذرى راسى
غرس الخلائف من أولاد عباس
بعصبة شهت في الحرب والبأس
قد علما بأن دونه أساد أخياس
بالحق للغلب غلاب وفراس
مثل المبارك أفشين وأشناس
على ملممة من صنعة الناس
وقائم قاعد جسم بلا رأس

ومن الواضح أن الشاعرة المادحة قد أخذت بكثير من تقاليد شعراء المدح ، فحاولت الإطالة في القصيدة قدر إمكانها ، وبدأتها باعتذار شديد عن فعلتها طالبة الصفح من الخليفة ، متخذة من حديثها عن الذنب والظلم والرضا أساساً لطلب ذلك العفو الذى يعقبه حديثها عن حبها للخليفة في الله ، ومن ثم إقدامها على مدحه بإمامته للمسلمين ودوره الحضارى في رقى عاصمة الخلافة الجديدة سامراء التى ازدهرت به وبحكمه ، ثم تمزج

(١) طبقات ابن المعتز ٤٢٢ .

حديث المدح - بل تدعّمه - بحسبها السياسى حين تتناول حادث صلب الأفشين وقتل بابل باعتبار هذا الحادث من المعالم الكبرى لحكم المعتصم ، وتحليص المسلمين من زندقة الأفشين وكفره وظلمه ، ومع هذا كله لم يشأ المعتصم أن يخضع لهذا المدح والثناء بل أخذته عزة نفسه إلى رفض العطاء ، وكأنه ينتقم لرفض الجارية أن تشتري لديه من قبل . فهو إذن مدح بلا ثواب ، ومن ثم يبدو بعيدا عن لوحة العطاء ، أو الشكر والثناء على طريقة شعراء المدح العباسية من مدرسة التكسب والاحتراف .

وعند شعراء المدح ما يسمى بظاهرة لف الغزل والمدح وهى قليلة الانتشار في شعرهم ومداثهم ، ولكنها ترد حين يميل المدح بصورة ممدوحه إلى واحد من معالم الجمال المعتادة في أحاديث الغزل ، ولعل المرأة تبدو أقرب إلى هذا الحس حين تأتي الخليفة المعتصم بالله وقد أدركه الشيب وخط علاماته الواضحة في لحيته ورأسه ، فإذا الشاعرة تمدحه قائلة من هذا المنطلق :

ماضرك	الشيب	شيئا	بل	زدت	فيه	جمالا
قد	هذبتك	الليالى	وزدت	فيه	كمالا	
فعش	لنا	في سرور	وانعم	بعيشك	بالا	
تزيد	في كل	يوم	وليلة	إقبالا		
في	نعمة	وسرور	ودولة	تعالى ^(١)		

وهو حديث يبدو أقرب إلى الغزل منه إلى المدح لولا هذه الصلة الرسمية التى تفصل بين الخليفة والشاعرة (بدعة) .

وبمناسبة حديث الشيب تلقانا هذه الصورة النادرة لمريم بنت أبى يعقوب الأنصارى ، وهى تتحدث عن الشيب وقد ألم بها ، فتقول :

وما يرتجى من بنت سبعين حجة وسبع كنسج العنكبوت المهلهل
تدب دبيب الطفل تسعى إلى العصا وتمشى بها مشى الأسير المكبل

وكأنها أضافت كثيرا إلى شكوى زهير بن أبى سلمى من الشيب ، وقد سئم الحياة بعد الثمانين من عمره . وإذا مريم هذه تقتحم عالم المدح لتضيف إليه اللوحة المفقودة التى سجلنا غيابها في أحاديث المدح السابقة فإذا هى تعرض خصوصية العطاء بما يتسق مع الطابع النسائى لديها إذ تقول شاكرة معترفة للمهتدى وكان قد بعث إليها بدنانير وكتب إليها : ^(٢)

(٢) نزهة الجلساء ٧٨ .

(١) نزهة الجلساء ص ٨٠ .

مالي بشكر الذي أوليت من قبل
يا فذة الطرف في هذا الزمان ويا
أشبهت مريما العذارى في ورع

وكأننا هنا بصدد مدح متبادل بين الشاعرة وبين المهدي فربما أعجبتها هذه الصفات التي طرحها عليها ، ولابد أن تكون ممنونة له شاكرة فضله على هذه الكلمات العذبة التي أتبتها بلوحة شكر واعتراف تقول فيها :

من ذا يجاريك في قول وفي عمل
مالي بشكر الذي نظمت في عنقي
حليتني بحلى أصبحت زاهية
لله أخلاقك الغر التي سقيت
أشبهت في الشعر من غارت بدائعها
من كان والده العضب المهند لم

وقد بدرت إلى فضل ولم تُسل
من اللآلي وما أوليت من قبل
بها على كل أنثى من حلى عطل
ماء الفرات فرقت رقة الغزل
وأنجدت وغدت في أحسن المثل
يلد من النسل غير البيض والأسل

ومن الغريب والنادر أيضا في قصيدة المدح النسائية أن نرى هذا الميل على استحياء إلى ذكر مشهد الرحيل إلى الممدوح على نحو ما قالته حسانة التميمية^(١) من شاعرات الأندلس إذ تكاد توازن أو توازي بين حديث الرحلة كتقليد عريق عرفته قصيدة المدح العربية ، وبين شكواها من أمر الوالى فهي تشكو عناءها من الأمرين معا قائلة :

إلى ذى الندى والمجد سارت ركائبى
ليجبر صدعى إنه خير جابر
فإنى وأيتامى بقبضة كفه
كذى ريش اضحى فى مخالب كاسر

على شحط تصلى بنار الهواجر
ويمنعنى من ذى الظلامه جابر

ولذا تبدو شديدة القرب من صيغ شعراء المدح ، حين تتحدث إلى ممدوحها في قصيدة أخرى ، فترسم له لوحة الاعتراف والشكر ومنها قولها :

قل للإمام : أيا خبر السورى نسبا
جودت طبعى ولم ترض الظلامه لى
فإن أقمت ففى نعماك عاطفة
وإن رحلت فقد زودتنى زادى

مقابلا بين آباء وأجداد
فهاك فضل ثناء رائج غاد

ومن هنا تبدو المرأة الشاعرة ، وقد شاركت في أحاديث المدح مشاركات لا يجب إغفالها بقدر ما يجب أن نستنتج منها أمرين :

(١) الدرر المنثور ١٦٤ .

الأول : أن شعرها في المدح لم يكن منعزلاً كما ذهب على ذلك معظم الدراسات التي شغلت بشعر المرأة^(١).

الثاني : أن ثمة عدة خصائص تظل مميزة للمدح النسائي يحسن رصدتها في ختام عرض التجربة المدحية وهي :

١ - أن أطراف التجربة المدحية بدت مغايرة لما درجنا على رؤيته في قصيدة المدح لدى الرجال ، إذ اختفى الطابع الرسمي للتلقى في معظمها ، حيث خاضت الشاعرة مجالا أسرياً في كثير من مدائحها ، وبقيت نماذج قليلة تكشف عن هذه الصلات الرسمية ، سواء أكان الممدوح خليفة أم كانت الأميرة بنت الخليفة .

٢ - أن حديث المدح في الشعر النسائي لم يكن مدحاً خالصاً ، بقدر ما التحم وتزاوج مع موضوعات أخرى متداخلة معه حتى لتكاد تغيب خيوط المدح الظاهرة في زحمة تلك الموضوعات الأخرى ، فلا نكاد ننتبين أيها الأساسى ، وأيها الثانوى على نحو ما كشفت لنا أحاديث العتاب ، أولوحات الشكوى ، أو حتى لوحة الاعتراف والشكر إذ بدت في مجملها رهناً بأحاديث المدح ، شديدة التداخل مع خيوطها .

٣ - أن قصيدة المدح في الشعر النسائي انفصلت إلى حد بعيد عما نعرفه عن نمطية الأداء الفنى في قصيدة المدح العربية التقليدية فهي لاتعطينا الفرصة لتأمل تلك العناصر على نحو خبرتنا بها مكررة بين شعراء المدح بدءاً من مقدمات بعينها ، إلى أحاديث رحيل ومشاهد وداع ، إلى حسن تخلص وخوض في الموضوع الأساسى ، إلى موضوعات ذات طبيعة خاصة تأتى في خواتيم القصائد . ذلك أن هذا الشكل النمطى يكاد يختفى سواء في صورة هذا الترتيب ، أم في صور أخرى مغايرة ، لتبقى المقطوعات هى السائدة إلى جانب قليل جداً من القصائد التى ترد بلا مقدمات ، ومن ثم تكاد تتكامل فيها التجربة ويتوحد الموقف الفنى .

٤ - وفي لوحات المدح نجد الشاعرة صادقة مع نفسها ، لاتكاد تقدم على ماتنافس فيه الشعراء من صور النفاق والتزلف إلى ممدوحيههم ، حتى يعرضوا مايتنافى مع واقعهم وصفاتهم ، وإذا بعنصر الصدق والاتساق مع النفس يسيطر - إلى حد بعيد - على تجارب الشاعرات ، ممن اتجهن إلى الشكل الرسمي وشعر البلاط ، أما في غير هذا الاتجاه فالأمر لا يحتاج إلى تعليق .

(١) انظر د . الحوفى ، د . الهاشمى .

٥ - تبقى ظاهرة الندرة عنصرا واضحا في شعر المدح النسائي ، ذلك أن قصيدة المدح تمثل القاسم المشترك بين الشعراء من الرجال ، وتكاد ذواوين شعرنا القديم تكتظ بها ، حتى أصبحت السمة الغالبة على حركة الشعر العربي ، مما جعله شديد الارتباط بالصورة البلاطية ، فكان في معظمه شعرا سلطويا ينشأ ويعيش ويرقى بجوار السلطة ، ويتبنى قضاياها ، ويتزلف إلى أهلها ، ويتنظر النقد والتقويم من الخليفة نفسه أو حتى من النقاد من حاشية الخليفة ، فمثل هذه الصورة تختفى من شعر النساء إلى حد كبير .

٦ - وعلى مستوى الشكل تظل ظاهرة المقطوعات والارتجال سائدة في المدحة النسائية ، وهو ما لم يكن مقبولا بشكل ما في قصيدة المدح لدى الرجال ، بل إن قصيدة المدح - بالذات - كانت تحتاج من الشاعر إلى إعداد خاص متميز ، خشية سقوطها في ميزان النقد ، أو فشلها في اجتذاب الممدوح ، أو كسب رضاه عن الشاعر ، أضف إلى هذا أن شعراء المدح غالبا ما يكونون من الكبار الذين استطاعوا الوصول إلى بلاط الخلافة بعد جهد وإثبات فحولة مما يدفعهم إلى التنافس للإبقاء على مكانتهم لدى الخليفة ، ولا شك أن تنافس الكبار لابد أن سيأتي بقصائد تغلب عليها دقة الصنعة وتنتشر فيها الأداة المتقنة عن روية وأناة ، فالشعر هنا يعد ضربا من المزايدة على المستوى الرسمي والنقدي معا ، وله طبقته الخاصة التي تتلقاه تسليما بقدر ماتتظر السقطة من الشاعر لتفحمه ، إن استطاعت . أما عند النساء فقد اختفت كل هذه الظواهر ، ولعلها لا تتناسب مع نفسية المرأة ، أو طبيعة تكوينها ، أو تركيب شخصيتها ، ومن ثم نأت بنفسها عن هذا الزحام الرسمي ، وبقيت قصائدها رهنا بأمثال تلك المواقف المتناثرة التي عرضنا لبعض منها في هذه الدراسة .

٧ - وتظل من الظواهر البارزة في التجربة المدحية أيضا تلك الثنائية التي نجدها مكررة في المدح ، فربما مدحت الشاعرة أخاها أو أباه في آن واحد ، أو ربما تقدمت لمدح الخليفة ، ومعه قد تمدح ابنته الأميرة ، وكأن المدحة جاءت استجابة لطباع الموقف ، دون خضوع من الشاعرة لتلك القوالب الثابتة التي وسمت قصيدة المدح في شكلها الرسمي بنمط من الجمود والثبات . ويبقى بعد هذا كله - أو هي خلاصته - أن طبيعة المدحة النسائية التي يمكن أن نعتد بها في دراستنا الأدبية قد تضيف أبعادا جديدة متميزة إلى ما نعرفه من تجارب الرجال ، وطبيعة أشعارهم في هذا الباب بالذات ، إضافة إلى ذلك السمت النسائي المتميز الذي يحسن التوقف عنده في كل مدحة على حدة .

(٥)

تجارب الحنين

وهذه تبدو - للوهلة الأولى - من أشد التجارب اتساعا وشمولا ، إذ يشمل مدلول الحنين موضوعات كثيرة ، بل يبدو أساساً فيها ، فلا يكاد شعر الرثاء يكون تجربة حنين مؤلمة تنتهى بالإذعان لقانون الكون ، والتسليم القدرى بحتمية الموت ، ولذا تظل التجربة الرثائية دائرة فى حلقة مفرغة لا تعرف لها نهاية إلا من خلال هذا الحنين الذى تتمزق به نفس المرأة الرائية ، متمنية أن تلقى من فقدت وهى تدرك أنها لن تلقاه حتما ، فيبقى لها منه رصيد الذكريات ، وطبائع الصفات التى تتخذها مادة تدير حولها رثاءها .

وتبقى لتجربة الحنين جوانب أخرى نحاول رصدتها وتحليلها هنا ، إذ يدخل فيها منطق الفخر التقليدى الذى درج عليه الشعراء من الرجال ، فإذا وجدنا قصائد قليلة للمرأة فى الفخر فهى أدخل ما تكون فى تجارب هذا الباب ، فلم يكن فخرها بأهلها ، أو زوجها إلا تسجيلاً لأطراف من هذا الحنين ، فإذا ما بدت الشاعرة فى موضع الفخر تناست ذاتها ، أو نسيتهما بالفعل ، لتفخر بقومها حنيناً إليهم ، وشوقاً إلى بقائهم ، إذ لا تجد نفسها إلا فيهم ، على نحو ما رأينا فى ذلك الصوت الجماعى الذى مربنا للخنساء وهى تفخر بقومها بضمير الـ « نحن » :

نعف ونعرف حق القرى ونتخذ الحمد مجداً وكنزاً
ونلبس فى الحرب نسج الحديد ونلبس فى الأمن خزا وقزاً

إلى غير ذلك من صور قومية رسمت فيها روح الانتهاء ، وسجلت طابع الولاء القبلى والخوف على أبناء القبيلة من أهلها .

وغنى عن الذكر والتكرار هنا أن تستوقفنا لوحة الفخر ، وخاصة القبلى منه ، وقد بدت متداخلة إلى حد بعيد - على لوحة الهجاء ، فالشاعر يجد ذاته فى الاعتداد بقومه - خلال ذكر مناقبهم التى يسلبها الآخرين من خصومهم ، وبذا يبدو تضخم الأنا فى صورتها الجماعية رهناً بتضاؤلها لدى الآخرين ، وهى قاعدة تنسحب على ما رأيناها أيضاً من هجائيات النساء وما تنطوى عليه من روح الفخر القومى بما لا يوجب تكرارها هنا ، ويكفى أن نعود إليها فى موضعها من الدراسة مرة أخرى .

كما تبقى تجربة الحنين مرتبطة بشكل واضح أيضاً بما رأيناه من التجارب الحربية ، وحماسات الشاعرات ، وما تغنين به من شعر الأيام فبدت التجربة الحماسية القاسية بمثابة كشف عن إيقاع الحدث على نفسية الشاعرة ، وتسجيل لواقعها النفسى إزاء فرسان قومها ،

من تنظم الشعر فى تهميسهم للإقدام فى ميادين القتال ، وعدم التراجع والإدبار ، إضافة إلى تلك الشواهد التى ترتبط بالمشاركة الفعلية فى تلك الأحداث على نحو ما نعرف عن الخنساء ، وقد حظى بيت أهلها وزوجها بنصيب طيب من المشاركة فى عناصر السيادة العربية ، وشرف المكانة وفصاحة اللسان جميعا ، إذ كان أبوها عمرو بن الشريد من سادة قومه ، وكان فارسا شجاعا ، وكذلك كان زوجها مرداس ، وابنه العباس وكذا نشأ أبنائها الأربعة حتى استشهدوا جميعا ، بل كانت هى أيضا كذلك بدليل إصرارها على حضور القادسية بنفسها وتحريضها لأبنائها بالاستمرار فى القتال والاستبسال فيه دون تراجع حتى ينالوا أجر الشهداء وهم يرتجزون بنصائحها ، وحين يأتيتها خبر استشهادهم تبدو صابرة غير جزعة ولا يائسة كما مر بنا تفصيلا من قبل .

ففى مثل هذا الإطار الأسرى لا بد أن يتحول الشعر إلى عالم من الحنين الذى لا يحتاج إلى دليل ، سواء أظهر ذلك - كما رأينا - فى مدح الخنساء لأخويها ولأبيها ، أو فى رثائياتها لزوجها وأبيها وأخويها ، مما يبدو صورا مكثفة تزدهم بكل ألوان حنين الأخت والزوجة والابنة إلى ذوى قرباها وعصبيتها .

فإذا ما تخففنا هنا من ذكر شواهد سبق ورودها لتكون علامات دالة على هذه الحنين ، بقيت أمامنا ضرورة تأمل صور هذا الحنين فى مشاهدته التقليدية المحددة المتعارف عليها ، أعنى بذلك الحنين إلى الوطن والأهل ، وخاصة حين تصدر المواقف عن إحساس الشاعرة بالغربة عن وطنها ، أو حتى عن أخيها الذى تسأل عنه فلا تدرى من أمره شيئا ، ولا تعرف شيئا من اليقين حول مكانه أسيراً كان أم قتيلا ، وعندئذ تلجأ إلى شعرها لتعكس هذا الكم من الحنين الذى تبدو فيه درجة التفجع عالية ، وترتقى معه درجة التعبير التصويرى حين تقول ، والشعر هنا خولة بنت الأزور الكندية التى خرجت تقاتل فى صفوف المسلمين قتالا مريرا دفع خالد بن الوليد إلى التساؤل عن هذا الفارس الذى رفض أن يكشف عن لثامه حتى خاطبه بصوته النسائي قائلا « إننى يا أمير المؤمنين من ذوات الخدور ، وبنات الستور ، أنا خولة بنت الأزور ، كنت مع بنات من العرب وقد أتانى الساعى بأن ضرارا أخى أسير فركبت وفعلت ما فعلت ^(١) » .

فمع هذه الفروسية النادرة راحت خولة تسجل حنينها إلى أخيها الذى لم تعثر على خبر له فتقول :

(١) الدرر المنثور ١٨٤ .

ألا خُبر بعد الفراق يُخبرنا
فلو كنت أدري أنه آخر اللقاء
ألا قاتل الله النوى ما أمره
ذكرت ليالي الجمع كنا سوية
لئن رجعوا يوماً إلى دار عزهم
فما هذه الأيام إلا معارة
فمن ذا الذى يا قوم أشغلكم عنا
لكنّا وقفنا للوداع وودّعنا
وأقبحه ! ماذا يريد النوى منا
ففرقنا ريب الزمان وشتتنا
لقمنا خففاً للمطايا وقبلنا
وما نحن إلا مثل لفظ بلا معنى

وإذا كانت خولة قد سجلت ضرباً من الحنين إلى الأخ حيث كان ، وراحت تبحث عنه حتى عثرت عليه فهذا حنينها ، فلدينا فكرة الحنين إلى الوطن والأرض كرد فعل لهذا البعد على نحو ما كان من ابنة عمرو بن قميئة في حنينها إلى وطنها ، وبكائها الفراق والبعد في رحلة أبيها مع امرئ القيس إلى قيصر إذا راحت تترنم بإيقاع الحنين الحزين قائلة :

قد سألتنى بنت عمرو عن الـ أرض التى تُنكر أعلامها
لما رأت (ساتيدما) استعبرت الله درُ اليوم من لامها
تذكرت أرضاً بها أهلها أخوالها فيها وأعمامها^(١)

وربما دفعها الحنين إلى البحث في كل ما حولها فما يذكرها بأهلها أويعيدها إليهم ، وربما كان البعير إحدى وسائلها لإسقاط شيء من تجربة الحنين عليه ، وعندئذ تتحدث عن غربتها حديثاً صريحاً إذ تجد في هذه الإبل ما يوازي حالتها النفسية ، فهي كثية مثلها ، بل لعلها تحمل نفس الكرم من الحنين إلى وطنها ، تقول لها والخطاب للمفرد منها :

ألا أيها البكر الأباني إننى وإياك فى كلب لغتربان
تحن وأبكى ذا الهوى لصبابة وإننا على البلوى لمصطحبان
وإن زماناً أيها البكر ضمنى وإياك فى كلب لشر زمان

فهى تبنى مقومات الموقف على التشابه بينها وبين البعير ، وإذا هى تناجيه إذ لم تجد أحداً يخفف عنها شيئاً من آلامها ، وهى تعبر عن شكواها بوضوح شديد من خلال الاغتراب ، وربط الحنين بالبكاء والصبابة والبلوى ، ثم تتويع الشكوى بما أحسسته من كوارث الزمن الذى جار عليها ، وعلى بعيرها ، حين عاشا هناك فى كلب بعيداً عن الأهل والوطن . وفى إطار البحث عن صيغة تخفف الألم عن المحزون الذى ملأته روح الشوق

(١) معجم البلدان ٥/٥ .

والحنين إلى الوطن تتردد المحاولات وتتكرر وتتجاوز هذا الحديث مع البعير إلى تصور إمكان الحوار مع الركب لعلهم يحملون ما تريد الشاعرة أن ترسله معهم من أشواقها وحنينها ، فها هي عفراء صاحبة عروة بن حزام ، يأتيها خبر موته ، فتحزن عليه وترثيه وتناجي الركب ، تبثهم أشد صور حنينها إلى أيامه وإليه :

ألا أيها الركب المخبون ويحكم	بحق نعيم عروة بن حزام
فلا تنهأ الفتيان بعدك لذة	ولا رجعوا من غيبة بسلام
وقل للبحالي : لا ترجين غائباً	ولا فرحاتٍ بعده بغلام

ولاشك أن حديث القبر يدخل في إطار ذكر المكان والحنين ، فإذا كان الحنين إلى الأحياء يستوعب كل هذه الصور فإن الحنين إلى الموتى يأتي رهنا بالحديث عن قبورهم ، والبلدان التي شهدت رفاتهم وتم فيها دفنهم ، وهذه سلامة القس تميل بحنينها إلى القبر وصاحبه وبلده وأبينه فتقول :

يا صاحب القبر الغريب	بالشام في طرف الكثيب
بالشام بين صفائح	صمّ ترصّف بالجنوب
لما سمعت أنينه	وبكائه عند المغيب
أقبلت أطلب طُبه	والدء يُعضل بالطبيب

إذ تبنى لديها مقومات الصورة بذكر الغربة التي تربطها بالقبر وصاحبه ، وبين مظاهر الوحشة التي أحاطت به من كل جانب سواء في ذلك الوحشة الحسية التي تترجمها الصفائح الصم أو النفسية التي يعكسها ذلك الأنين والبكاء والنحيب .

وقد يظل هذا الحنين أسير شوق الشاعرة إلى وطنها وأهلها ، خاصة منها مواطن الذكريات ، وأماكن الأنس التي فارقتها بين الأهل والرفاق ، فإذا نفسها تفيض ألماً وحسرة وهي تنظم هذا الشوق كما نظمته (قمر) جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي إلى بغداد قائلة :

أها على بغدادها وعراقها	وظبائها والسحر في أحداقها
ومجالها عند الفرات بأوجه	تبدو أهلتها على أطواقها
متبخترات في النعيم كأنها	خلق الهوى العذرى من أخلاقها
نفس الفداء لها فأئ محاسن	في الدهر تشرق من سنى لإشراقها

فمن الواضح أن الشاعرة تبث بهذا الرسالة من أقصى الغرب إلى أقصى الشرق ،

تعبّر في الأندلس عن شوقها إلى بغداد وأهلها ، وتتأمل مايزيد شوقها فيها من المكان والأهل والإخوان والظباء ، مما يجعلها تفديها بنفسها إعزازا لمكانتها واعتدادا بعمق حنينها إليها .

وقد تحس الشاعرة غربتها في زحام المدينة وتعقيد الحضارة ، وعندئذ يشتد حنينها إلى براءة عالمها الأول في جوف البادية بعيدا عن صخب الحياة التي قد تعجز عن السعادة بها ، أو التكيف معها ، فإذا هي تعكس حنينها على ماضيها وأهلها ، وتعرض مقومات حياتها كاشفة عن أعماق نفسها في صفاء شديد ، على نحو ماتحكيه الرواية المشهورة عن الشاعرة البدوية (ميسون بنت بحدل) التي تزوجها معاوية بن أبي سفيان فعاشت لديه في قصر الخلافة بين جواربها ووصيفاتها وضجيج الحضارة في القصر الأموي ، ولكنها لم تقنع بحياتها كزوجة خليفة ، ولأحليف حضارة ، فراحت تحن إلى موطنها ، وأهلها في لطفة وعنف شديدين ، ولجأت إلى شعرها تعبر عن ذلك الحنين حتى سمعها معاوية يوما تنشد أبياتها قائلة :

ولبُسَ عباءة وتقر عيني	أحب إلى من لبس الشفوف
وبيت تخفق الأرياح فيه	أحب إلى من قصر منيف
وبكر يتبع الأظعان صعب	أحب إلى من بغل زفوف
وكلب ينبح الأضياف دوني	أحب إلى من هز الدفوف
وخرق من بنى عمى ثقيف	أحب إلى من علج عنيف ^(١)

فراحت تعقد المقارنة بين مقومات حياتها في ماضيها وحاضرها ، وتتوقف عند مشاهد بداوتها وتحضرها تفصيلا ، فتذكر ماتعيش فيه وماترتديه وماتسمعه ، وتوازن بين ماتضيّق به وماتتمناه وتحلم به وتحن إليه ، فقد ضاقت بلبس الحرير والقصر المنيف ، والبغال المظهمة ، وضجيج الدفوف والغناء ، وقوة شخصية زوجها صاحب الكلمة والسلطان ، وتحن بوجدانها إلى عكس ذلك تماما ، إلى لبس العباءة الخشنة والبيت الصغير ، ومسير الإبل عبر الصحراء الفسيحة وسماع نباح كلاب القوم وأصوات الرعيان ترحب بالأضياف ، وأخيرا إلى واحد من أهزل القوم من بنى عمها تركن إليه وتحبه . ويتأمل الزوج معاوية لوحة الحنين هذه ليقول « مارضيت ابنة بحدل حتى جعلتني علجا فالحقى بأهلك » فمضت إلى قومها من قبيلة قضاة القحطانية بعد ماأفضت بتجربة حنينها إليهن هلى هذه الصورة الواضحة .

ومن الطبيعي أن تصب شاعرة الحنين غضبها على أسباب البعد وعوامل الاغتراب ، سواء في ذلك ماتتحدث به عبر الزمن ، أو البين أو الغربة أو البعد ، أو حتى الموت ، فهي تصب ما في نفسها من ألم وسخط على أى من هذه المقومات التي دفعت بها إلى أغوار ذلك الحنين ، كل بما يتناسب مع ظروف غربته ، وطبيعة موقعه وانتمائه . ومن الطريف أن نجد الشاعرة الخارجية تحن إلى أدوات القتال تسليها منها بمبادئ الفرق التي تنتمي إليها إذ تقول إحداهن في هذا الصدد^(١) وكانت قد أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركت رحما لنا مسه	وجئتُ رحماً مسه قاتلُ
شنان هذا بدم سائلُ	وذاك منه غسل سائل
مطعون ذاكم منه في لذة	وأُمُ مطعون بذا ثاكل
مُرُّوا بنا نرجع إلى ديننا	فكل دين غيره باطل
وملة الضحاك متروكة	لا يجتبيها أحد عاقل ^(٢)

فلوحة الحنين هنا ترتبط بوضوح بعالم الخوارج الذين يشتد حنينهم إلى القتال ، ويتزاحمون على حياض الموت ، تنافسا على الاستشهاد ، وتسابقا إلى الجنة فهم يحنون إلى هذا المصير حنينهم الى وسائله ، من رمح قاتل ، وسيف بتار ، ودماء تسيل ، ومعارك تدور ، وطن هناك وهنا ، ودين يحرسون عليه ، وينافحون عنه حتى النهاية . . ولقاء المصير الحتمي .

وتتكرر - بل تكثر - صيغ الحنين إلى الوطن بحكم الاغتراب الذي يبدو - في كثير من الأحيان - مفروضا على المرأة بحكم زواجها من رجل غريب وإلزامها بالرحيل إلى حيث يعيش ، فهي لاتتحكم في مكان عيشها بل تترك أهلها وأرضها إلى حيث يعيش الزوج ، ربما في أرض بعيدة تبعث في أعماقها تلك المشاعر التي تفيض وتتأجج فتعكسها في شعرها ، من مثل قول أم موسى بنت سدره الكلابية ، وكانت قد تزوجت فنقلت إلى حجر من قرى اليمن وهي موطن زوجها :

قد كنت أكره حجرا أن أموت بها	وأن أعيش بأرض ذات حيطان
ياحبذا الغرق الأعلى وساكنه	وماتضمن من ماء وعيدان
أبيت أرقب نجم الليل قاعدة	حتى الصباح وعند الباب عجلان
لولا مخافة ربي أن يعاجلنى	لقد دعوت على الشيخ ابن حيان

(١) شعر الخوارج ٢٤٧ .

(٢) بلاغات النساء ١٩٦ .

فهى تشكو حالها فى غربتها ، وتضيق بالمكان الجديد الذى تعيش فيه ، كما ضاقت زوجة معاوية وتتمنى أن تغادره لترى وطنها وأهلها ، ومباني أرضها التى درجت بينها ، ولذا توازن بين ماتحب وتكره ، فهى تعشق قريتها فى همدان وتضيق ذرعاً بحجر ، وتبغض ساكنيها فى مقابل حبها لأهل بلدها ، وهى تعكس هذا الحنين فى صورة من القلق والاضطراب تدفعها إلى عدم الاطمئنان إلى هذا المكان الذى لا تستريح له فتقضى ليلها ترقب النجوم ، وتتأمل ما ربط على أبواب بيتها من الماشية ، فى مقابل ماتحن إليه من نجائب الإبل والخليل فى قومها . وحين يصل الحنين إلى قمته تكاد تدعو على أبيها الذى أدى بها إلى هذا الاغتراب بعيداً عن بلدها ومواطن حنينها . وتبدو صورة الحنين لدى المرأة هنا على عكس مانجده مكرراً فى شعر المرأة البدوية سواء فيما تقدم من شعر زوجة معاوية ، أو على نهج ما قالته زينب أم حسانة الضبية ، حين جلست على بركة فى روضة من الرياحين والأزهار فلما سئلت عن حالها تنفست وأنشدت :

أقول لأدنى صاحبي أسره	وللعين دمع يجدر الكحل ساكبه
لعمري لنهر باللوى نازح القذى	بعيد النواحي غير طرق مشاربه
أحب إلينا من صهاريج ملئت	للعب ولم تملح لدى ملاعبه
فياحبذا نجد وطيب ترابه	إذا هضبت به بالعشى هواضبه
وريج صبا نجد إذا ماتنسمت	ضحى أو سرت جُحَّ الظلام جنائبه
وأقسم لأنساه مادمت حية	ومادام ليل من نهار يعاقبه
ولا زال هذا القطر يسفر لوعة	بذكره حتى يترك الماء شاربه

فهى تكشف عما فى نفسها من مشاعر القلق والشوق معا بما تعتبره سرا غير معلن إلا من خلال دمعها وشعرها ، فتذكر النهر كرمز للطبيعة فى مقابل ماتراه من صهاريج الماء المصنوعة ، وتتوق إلى تراب نجد وسحبها وأجوائها ورياحها فى كل أوقات نهارها وليلها ، لتؤكد حنينها فى النهاية قسماً مؤكداً بعجزها عن النسيان أو انقطاع الحنين إلى لحظة الموت .

وفى سبيل إلحاحها على تسجيل الحنين وتصويره ، واعتباره حقاً من حقوقها ، تقف الشاعرة متحدية من يلومها على موقفها ، فمن حقها أن تعبر عن تلك المشاعر التى عبرت عنها وجيزة بتت أوس الضبية فى قولها ^(١) :

وعاذلة تغدو على تلومنى	على الشوق لم تمح الصباة من قلبى
فما لى أن أحببت أرض عشيرتى	وأبغضت طرفاء القصيبة من ذنب

(١) شرح ديوان الحماسة للتبريزى ١٩١/٢-١٩٢ .

فلو أن ريحها بلغت وحى مرسل
فقلت لها أدى إليهم رسالتى
فإنسى إذا هبت شمالا سألته
هل ازداد صداد النميرة من قرب

فهى ترفض أن تلام على موقفها ، فمن حقها أن تحن وأن تصور هذا الحنين الذى تصوره فى أشواقها وصباتها ، وما كان فى قلبها من حب وطنها ، ولذا تجد فى الطبيعة ما يعوضها عن غربتها ، إذا ما استجابت لها كأداة طبيعية تحمل رسالتها إلى أهلها ، فهى لذلك تناجى رياح الجنوب والشمال تسألها أن تحمل أمانة رسالتها إلى الأهل والوطن معاً .

وربما انتهت تجارب الحنين هذه بما يقع للنساء الشاعرات من مواقف فى حياتهن الزوجية على غرار مارأينا فى رثاء الأزواج أو الفخر بهم أوحى الإقدام على هجائهم فى كثير من المواقف ، إلا أننا نجد مواقف طريفة للشاعرة حين تحل بها منحة الطلاق من زوجها ، وهى كارهة لهذا الطلاق ، إذ تسجل حنينها إلى حياتها الماضية ، وإلى زوجها ، وتستعين بالركب على همها على نحو مارأينا فى الحنين إلى الأهل والوطن ، فإذا زينب بنت فروة المرية تطلق من ابن عمها المغيرة فتقول ^(١) :

يا أيها الراكب الغداى مطيته
معالج الناس من وجد ومن كمد
حسبى رضاه وأنى فى مرته
عرج أنيىك عن بعض الذى أجد
إلا ووجدى به فوق الذى وجدوا
ووده آخر الأيام أجتهد

وعلى هذا النحو سجلت الشاعرة صوراً متعددة من نزعة الحنين لديها ، وهى تبدو من أشد تجاربها صدقاً وعمقاً ، إذا أضفنا إليها ما سبق فى باب الرثاء بكل صوره ، باعتباره ضرباً من ضروب هذا الحنين ، ويظل مميزاً لها أيضاً تلك القدرة على التعبير بصدق عن واقعها ، وماضيها ، وتسجيل مشاعرها إزاء ما يرضيها وما يثير سخطها ، ويبعث فى نفسها الضيق ، وإذا هى تبدو مترنحة فى شعرها بين أحاديث الذكريات وشجون حاضرها ، ترصد هذا وذاك حتى وإن أدى الأمر إلى طلاقها ، لقد راحت تبحث عن رفيق تفضى إليه بأحزانها فوجدته فى توحيدها مع الصحراء ، أو مع ذكريات الركب الرحل ، أو فى التحامها مع جملها الذى يشاركها تجربة الغربة ، وكأنها تعكس - بذلك - إلى جانب الموقف النفسى - صوراً من الحياة الاجتماعية التى عجزت عن قهرها ، فإذا ما تزوجت فى أرض بعيدة لم تجد متنفساً إلا شعرها ، وربما دعت على أبيها ، فإذا انفصلت عن زوجها قهراً لم تجد أمامها إلا الأبيات تنفس من خلالها ، وإذا أرادت الفخر بقومها وأهلها فمن منطق الحنين كذلك .

(١) الأمل ٨٧/٢ .

ويبقى لها أن مقاييس الصدق الاجتماعي تظل واردة في تلك اللوحات الموجزة ،
والتي أخذت شكل مقطوعات شعرية ، أكثر منها قصائد ، وبدا الحس اللغوي فيها أقرب
إلى التقرير منه إلى التصوير ، فهي بصدد إفراغ تجارب شديدة الالتصاق بالواقع ، كما تحسه
وتعيش آلامه ؛ وتعكس أحلامها إزاء تجاوز تجربة البين .

كما تظل لوحات الحنين لديها متميزة عن نظائرها لدى الرجال ممن وقعوا في الأسر مثلاً
فصوروا آلامهم على طريقة عبد يغوث بن وقاص الحارثي ، أو ممن تركبوا الأهل والولد والمال
خروجاً إلى مناطق نائية ضمن الجيوش الغازية ، فكانت قصائد الحنين لديهم ضرورياً من
القصص المتميز الذي يحكى قصة الفتح والغزو والبعد عن الوطن على نحو ماصنع مالك
ابن الربيع في مراثيه لنفسه في خراسان ، على عكس ما نجده هنا شديد الخصوصية
بظروف المرأة في زواجها ، أو طلاقها ، والبعد عن أهلها ووطنها وشكوى الاغتراب التي
تسيطر على نفسها .

تجارب أخرى

ربما كان سبب جمع هذه التجارب في حوار متقارب ندرتها بحيث لم تتحول إلى
قاعدة ، يمكن أن ندعى انتشارها في عالم النساء ، بل ظهر بعضها على قلة واستحياء
شديد ، فلم تأخذ نفس البعد من الشيوع على النحو الذي وجدناه في الموضوعات
السابقة ، ومن ثم يمكن رؤيتها من منظور متقارب على المستوى الكمي ، مما يدعو إلى
جمعها في هذا الدرس السريع من خلال طبيعة التجربة الغزلية في شعر النساء بين الكتمان
وبين البوح والاعتراف ، وما قد يصحبها من تجربة السكر والمنادمة ، ثم تجربة الزهد
والتصوف ، وما يلحق بها من ضروب التصوير الشعري ، وأخيراً تجربة الخضرمة الفنية
باعتبارها ضرباً من ضروب الصراع بين القيمة الموروثة والمستحدثة التي يجب تأمل كيفية
خروج الشاعرة منها . .

١ - التجربة الغزلية :

وفي حدود التجربة الغزلية تستوقفنا - مبدئياً - عدة تحفظات حول فرصة الشاعرة في
التغزل في الرجل ، وماطبيعة هذا الغزل بالقياس إلى ماهو طبيعي من طرح الغزل من عالم
الرجال إلى النساء ، فالمرأة موضوع للغزل باستمرار ، أما أن تغزل فهذا ما يحتاج إلى تأمل
من عدة زوايا على المستوى النفسي وبواعث التجربة الغزلية لديها ، ثم اتجاهات هذه
التجربة بين الحس والعفة ، ثم موقف الشاعرة بين البوح والكتمان طبقاً للتقاليد الاجتماعية
من حولها ، وبما يتسق مع حشمتها وأنوثتها وتحفظها كأمراة لابد أن تختلف سلوكياتها عن

الرجل ، ولا بد أن تحاط بسياج خاص من الاحترام والحیطة بما لا یمس عفتها ، ویحفظ لها شرفها بعبیدا عن سوق الابتذال .

هذا منطق عام فی قصور إمكانية الشاعرة لأن تتغزل ، وهو ما یجبرنا إلى معاودة الرؤية لتلك القسمة الطبقة التي عرضنا لها من قبل ، فإذا سلمنا - بدايةً - بظهور نماذج غزلية كثيرة بین أیدینا للنساء ، ففي أى الطبقات تندرج هذه الصور الغزلية ؟ وما طبیعتها لدى كل طبقة على حدة ؟

ونلتقى عند أبی الفرج بروایات متعددة تحكى عن موقف المرأة الغزلة حين تندب الشاعر ، وتبکی فيه غزلیاته فی جرأة غريبة یکشفها موقف سوداء المدينة من شعر عمر ، وكيف راحت تمسح عینیها من الدموع بعد أن علمت أن غیره من الشعراء یمسیر على نهجه وهو الحارث بن خالد المخزومی ^(١) .

وعلى هذا المستوى من غزل المرأة الصریح یورد صاحب مصارع العشاق كثيرا من الروایات على نحو ما حکاه عن ذلك الشاب الذی وجده القوم على فراشه كأنه الخیال وهو ینشد ^(٢) .

أبخل بالحبیبة أم صدود	ألا مال الحبیبة لاتعود
فما لك لم تُرئی فی من يعود	مرضتُ فعادنی عواد قومی
لعدتکم ولو کثر الوعد	فلو کنت المریض ولاتکونی
وحولی من ذوی رحمی عدید	ولاستبطلتُ غیرک فاعلمیه

قال : ثم أغمی علیه ، فمات . فوقعت الصیحة فی الحی ، فخرج من آخر الماء جاریة كأنها فلقه قمر ، فتخطت رقاب الناس حتی وقفت علیه فقبلته وأنشأت تقول :

عدانی أن أعودک یاحبیبی	معاشر فیهم الواشی الحسود
أذاعوا ما علمت من الدواهی	وعابونا وما فیهم رشید
فأما إذ حللت بیطن أرض	وقصر الناس کلهم اللحد
فلا بقیت لی الدنیا فواقا	ولهم ولا أثری عدید

فهو ضرب من عذرية الغزل الذی شغلت فيه الجارية بما شغل به العذریون من الحدیث عن الهجر والفراق ، وتحمل تبعة هذا كله للواشی والعاذل والحاسد ممن

(٢) مصارع العشاق ١١٠/١ .

(١) ٣٣٨/٣ .

يتربونهم ، وإذا الجارية قد ضاقت بحياتها فلم تعد تريد البقاء ، ولذا يستكمل الرواية على طريقته فيها اختاره من مصارع العشاق فيقول : ثم شهقت شهقة فخرت ميتة منها ، فخرج من بعض الأخبية شيخ فوقف عليها ، فترحم عليها ثم قال : والله لئن كنت لم أجمع بينكما حين لأجمعن بينكما ميتين ، فدفنهما في قبر واحد احتره لهما ، فسئل فأجاب : هذه ابنتي وهذا ابن أخي .

وتدل بقية الرواية على استمرارية الموقف العذري بما فيه من حصانة بنت العم وعجز الشاعر عن الوصول إليها أو الزواج منها ، فنحن هنا أمام نمط من قصص العذريين بكل أبعاده .

واستكمالاً لهذه الصورة يورد صاحب مصارع العشاق أيضاً في مواضع أخرى نماذج عذرية يقترب فيها الشعر من الرثاء بل قد يدخل في إطاره بشكل واضح على طريقة ليلي حين قالت : في موت قيس :

ألا ليت شعري والخطوب كثيرة متى رحل قيس مستقل فراجع
بنفس من لا يستقل برحله ومن هو ، إن لم يحفظ الله ، صانع^(١)

وعن قيس لبنى يورد رواية أخرى تتعلق بمسلكها حين أمرت غلاماً لها ليشتري أربعة غربان ، فلما رأتهن بكت وصرخت وجعلت تقول بأعلى صوتها :

لقد نادى الغراب بين لبنى فطار القلب من حذر الغراب
فقلت : غدا تباعد دار لبنى وتنأى بعد ود واقتراب
فقلت : تعست ويحك من غراب أكمل الدهر سعيك في تباب
لقد أولعت لا لاقيت خيراً بتفريق المحب عن الحباب^(٢)

وهو موقف عذري أيضاً يدور حديثها فيه حول آلام الفراق التي تجسدت لديها في صورة الغراب ، بدليل بقية الرواية من أن زوجها رآها على تلك الحال فقال : مادعاك إلى ماأرى ؟ فقالت : دعاني أن ابن عمي وحبيبي قيساً أمرهن بالوقوع فلم يقعن حيث يقول :

ألا ياغراب البين قد طرت بالذى أحاذر من لبنى فهل أتت واقع

(١) مصارع ٣٣/١ . (٢) نفسه ١٤٧/١ .

فآليت لا أظفر بغراب إلا قتلت . قال : فغضب ، وقال : لقد هممت بتخلى سبيلك
فقلت : لوددت أنك فعلت وأنى عمياء ، فوالله ما تزوجتك رغبة فيك ، ولقد كنت آليت
ألا أتزوج بعد قيس أبدا ولكن غلبنى أبى على أمرى .

وفى غير هذا الاتجاه من الروايات تأتى نماذج موجزة من التصريح بلواعج الهوى على
نحو ما أورده لأم الضحاك المحاربة من قولها ^(١)

الحب أول مايكون ولع وإذا تمكن فى الفؤاد صرع
وبلى من الحب الذى شفىنى ماذا على من الهموم جمع

ولاتكاد روايات الغزل تفصل بين شابة وعجوز فى هذه الاتجاهات فإذا شعر العجوز
المتصاية يضيف إلى هذه الصور بعدا جديدا نقرؤه من خلال قولها ^(٢) .

ومستحقبات ليس بحقبن زرننا وسحبنا أذيال الصيانة والشكل
جمعن الهوى حتى إذا ماملكته نزعن وقد أكثرن فينا من القتل
مريضات رجع القول خرس عن الحنا تألفن أهواء القلوب بلا بذل
موارق من حبل المحب عواطف بحبل ذوى الألباب بالجد والهزل
يعنفنى العذال فيهن والهوى يحذرنى من أن أطيع ذوى العذل

وإذا تجاوزنا هذه العجوز نجد الشعر الغزلى يقترب من مغامرات الشعراء دون أن
يشغل بتفاصيل المغامرة وخاصة حين لا تتحرج الشاعرة الغزلة عن تصوير موقفها الغزلى على
طريقة عشرة المحاربة التى يجعلها العقد إمامة العشاق بسبب قولها : ^(٣)

جريت مع العشاق فى حلبة الهوى وفقتهم سبقا وجئت على رسل
فما لبس العشاق من حلل الهوى ولا خلعوا إلا الشيايب التى أبلى
ولا شربوا كأساً من الحب مرة ولا حلوة إلا شراهم فضلى

وكذلك كان مع أم الضحاك المحاربة التى لم نجد ما يمنعها من اصطناع هذا الحوار
لكشف فلسفة الحب كما تراها فتقول ^(٤) :

سألت المحبين الذين تحملوا تباريح هذا الحب من سالف الدهر
فقلت لهم : ما يذهب الحب بعدما تبوأ مابين الجوانح والصدر

(١) مصارع ١/ ٢٢٦ . (٢) ٢٥٢/١ - (٣) أعلام الشعر ٦٩٣ .

(٤) نفسه ٧٣٥ .

فقالوا : شفاء الحب حب يزيله لآخر أو نأى طويل على الهجر
أو اليأس حتى تذهل النفس بعدما رجت طمعا ، واليأس عون على الصبر
ومن الواضح هنا أن المرأة الشاعرة تتحول إلى حكيمة تصف الغزل وتجارب المحبين ،
وتشخص العلاج دون أن تشغل بتجارب بعينها ، إلا ماورد من أخبار تظل في دائرة هذا
التعميم ، إلى أن تخصص بين شواعر وشعراء على نحو ما يروى عن حبيشة بنت جبيش
العامرية حين سمعت صاحبها ينشد :

إن يقتلونى يا حبيش فلم يدع هواك لهم منى سوى غلة الصدر
وأنت التى أخليت لحمى من دمي وعظمى وأسبلت الدموع على نحري
فبكت بحرقة ثم قالت :

ونحن بكينا من فراقك مرة وأخرى وآسيناك فى العسر واليسر
وأنت، فلا تبعد، فنعم فتى الهوى جميل العفاف فى المودة والستر
وكان تجربة الغزل تبدو موزعة بين الشاعر والشاعرة على منطلق هذا الحوار المتبادل
بينهما، أو ماتحاول الشاعرة أن تظهره من أساليب وحيل لإخفاء حبها عن الناس من حولها
على النحو الذى قالت فيه ليلي :

كلانا مظهر للناس بغضا وكل عند صاحبه مكين
تبلغنا العيون بما أردنا وفى القلبين ثم هوى دفين
ونجد نقیضا واضحا لهذه الصور العذرية على نحو ما مر بنا من سلوك حفصة من
تبادلها شعر الغزل مع أبى جعفر بن سعيد ، وهو ما نضيف إليه هنا ما أورده ياقوت من أنها
كتبت إلى بعض أصحابها :

أزورك أم تزور فإن قلبى الى ماتشتهى أبدا يميل
فثغرى مورد عذب زلال وفرع ذؤابتى ظل ظليل
وهل تخشى بأن نظما وتضحى إذا وافى إليك بى المقليل
فعجل بالجواب فما جميل إباؤك عن بشينة يا جميل^(١)

فقد دخلت بذلك فى باب المغامرة الغزلية التى لا تتورع فيها أن تصرح بلواعج الهوى
فى نفسها ، وتغوض لوحات غزلية تربطها بمشهد حسى لريقها وشعرها وجمالها بهذا الوضوح

(١) معجم الأدباء ١٠/٢٢٥ .

الظاهر في الأبيات ، والذي يزداد ظهوراً فيها يرويه ياقوت من أن أبا جعفر بن سعيد كان يوماً في منزله وقد خلا ببعض أصحابه وجلسائه ، فضرِب الباب فخرجت جاريته تنظر من الباب فوجدت امرأة فقالت لها : ماتريدين فقالت : ادفعي لسيدك هذه البطاقة فإذا فيها :

زائر قد أتى بجيد غزال	طامع من عبه بالوصال
بلحاظ من سحر بابل صيغت	ورضاب يفوق بنت الدوالي
يفضح الورد ماحوى منه خد	وكذا الشجر فاضح للآلئ
أتراكم بإذنكم مسعفيه	أم لكم شاغل من الأشغال

فكأننا نرى الشاعرة هنا تتغزل في نفسها على لغة الترجسية العمرية لدى ابن أبي ربيعة فتصف المرأة جيدها ، وعلى تقاليد الشعراء تشبّهه بجيد الغزال وتصرّح - بلا حرج - بطلبها وصال المحب ، ثم تصور جمال اللحظ وسحره ، وعذوبة الريق التي تفوق الخمر ، وجمال الخد والشجر اللذين يفضحان الورد واللؤلؤ ، وكأنها تتناول مقاييس الجمال الحسى التي أصّلها شعراء الغزل في نظرتهم إلى المرأة ، ومن ثم تسجل ضروباً من الحنين إلى مثل هذا الجمال .

وتستكمل الرواية لدى ياقوت من خلال قراءة جعفر للرقعة وإدراكه من تكون صاحبها فإذا هو يبادر الى الباب فلا يجدها فيكتب إليها :

أى شُغل عن المحب يعوقُ	ياصباحاً قد آن منه الشروق
صل وواصل فأنت أشهى إلينا	من لذيد المنى فكم ذا نشوق
لا وحبيك لايطيب صبح	غبت عنه ولا يطيبُ غبوق
لا وذل الجفا وعز التلاقى	واجتماع إليه عز الطريق

فإذا هي تقول في صيغ نسائية تضمن له بها الإخلاص في الهوى :

أغار عليك من عيني وقلبي ومنك ومن زمانك والمكان
ولو أنى جعلتُك في عيوني إلى يوم القيامة ماكفانى

وعلى هذه الطريقة من الغزل النسائي ماقلته صاحبة الهلالية وقد أحبت رجلاً اسمه هلال :

وما وجد مسجون بصنعاء موثق	بساقيه من حبس الأمير كبول
وما ليل مولى مسلم بجزيرة	له بعد مانام العيون عويل
باكثر منى لوعة يوم راعنى	فراق حبيب ماإليه وصول ^(١)

(١) شاعرات العرب لبشير يموت ٩٤ .

ويدخل ضمن هذا الإطار الغزلى ماتعرضه المرأة من صور جمالها ، وربما وصفت نفسها وأحست صدى هذا الجمال على نحو مارواه الأصمعى عن الكندية والغسانية والشيانية والغنوية ، وكن متظاهرات على الغنوية فجمع أعرابى بينهما ثم قال : لتقل كل واحدة منكن قولاً تصف به نفسها ، فقالت الكندية ^(١) .

كأنى جنى النحل والزنجبيل وصفو المدامة والسلبيل
يزين سنا الوجه لى مبسم كمثل اللآلى وعين كحيل

وقالت الغسانية :

برانى إلهى إله السما نصفاً قضياً ونصفاً كثياً
والبسنى مايسوء الحسود جمالا وملحاً وحسناً عجيباً

وقالت الشيانية :

أفوق النساء إذا ما اجتمعن كبد السماء نجوم الدجى
ويقصر عنى جميع الصففا ت فمن نالنى نال فوق العنى

وقالت الغنوية :

تزود بعينيك من مهجتى فقد خلق الله منى الجمالا
إذا ماتفرست فى رؤيتى رأيت هلالاً وأحوى غزالاً

فإذا هذا الحديث الرباعى يكشف عن مدى إدراك الشاعرة لمواطن الجمال فيها ، وكأنها تعرض مقاييس الغزل على طريقة عمر التى صاغها على لسان المرأة ، ومن الواضح أن كل واحدة قد أفردت نفسها بكل مقاييس الجمال من منطق النرجسية والإعجاب بالذات ، والحنين إزاء صيغ ذلك الجمال .

وفى إطار تجربة البوح بالحب لدى الشاعرة يتوقف صاحب الأملى أمام عدد من المشاهد تنتهى إلى نفس الدلالة حين يستعرض حديثه عن أم الضحاك المحاربية والضبابى زوجها الذى كانت تحبه حباً شديداً ولكنه طلقها فقالت :

هل القلب إن لاقى الضبابى خالياً لدى الركن أو عند الصففا متحرج
وأعجلنا قرب المحل وبيننا حديث كتشيع المريضين مزعج ^(٢)

(٢) الأملى ٨٧/٢ .

(١) بلاغات النساء ١٥١ - ١٥٢ .

قال أبو علي ، وقرأت أيضا لها حين سلت عنه :
 تعزيت عن حب الضبابى حقة وكَلَّ عمايا جاهل سثوب
 يقول خليل النفس أنت مربية كلام لعمري قد صدقت مريب
 وأريئنا من لا يؤدى أمانة ولا يحفظ الاسرار حين يغيب
 ألهاً بما ضيعت ودى وماهفا فؤادى بمن لم يدر كيف يشيب
 ثم يستكمل مشهده بما يرويه عن زينب بنت فروة ومقالته في ابن عمها المغيرة من
 شعر وقد تقدم ذكره في شواهدنا .

ولا تزال المرأة تجول في عالم الغزل كاشفة عن مشاعرها وأحاسيسها كقول فارعة بنت
 ثابت في عبد الرحمن بن هشام المخزومي :

يا خليلي نابنى سهدى	لم تنم عيني ولم تكد
فشرابى ما أسيع وما	أشتكى ما بى الى أحد
كيف تلحونى على رجل	أنس تلتذه كبدى
مثل ضوء البدر صورته	ليس بالزميلة النكد
من بنى آل المغيرة لا	خامل نكس ولا جحد
نظرت يوما فلا نظرت	بعده عيني إلى أحد ^(١)

ويدخل ضمن هذه النماذج الغزلية ما عرضه صاحب الأملى أيضا من تغزل أم خالد
 الخثعمية في جحوش العقيلي وقد ولت به كما ولت عفراء بعروة ، ولذا أباحت له دخول
 بيتها والناس نيام ، بل إنها تحب قومه من أجله وتكره الحجازيين لأنه نجدى ، تقول :

فليت سماكيا يطير ربابه	يقاد إلى أهل الغضى بزم
ليشرب منه جحوش ويشيمه	بعينى قطامى أغر شامى
بنفسى عينا جحوش وقميصه	وأنيابه اللاتى جلا بيشام
فأقسمت أنى قد وجدت بجحوش	كما وجدت عفراء بابن حزام
وما أنا إلا مثلها غير أننى	مؤجلة نفسى لوقت حمام
فإن كنت من أهل الحجاز فلا تلج	وإن كنت نجديا فلج بسلام
رأيت لهم سياء قوم كرهتهم	وأهل الغضى قوم على كرام ^(٢)

(٢) الأمل ١٠/٢ .

(١) الأغاني ٣٣/٣ .

ومن هنا راحت الشاعرة تشكل موقفها من الكون من خلال هذه الرؤية الغزلية التي تنتهى بها على المستوى النفسى والاجتماعى إلى تفضيل قوم على الآخرين من موطن اعتزازها بموطن هواها هناك فى نجد .

وكثيرة هى أشعار غزل النساء فى عصور الحضارة وبصفة خاصة فى بلاط الخلافة العباسية ، على نحو ما يحكيه لنا شعر الأميرات من صور غزلية ، قد ترد على إطلاقها رغبة فى التعمية والتمويه ، ومن ذلك ما يرد على لسان خديجة بنت المأمون فى خادم لأبيها كانت تهواه ^(١) :

بالله قولوا لمن ذا الرشا المشغل الردف المضميم الحشا
أظرف ما كان إذا ماصحا وأملح الناس إذا مانتشى
وقد بنى بُرجَ حمام له أرسل فيه طائرا مُرْعشا
ياليتنى كنت حماما له أو باشقا يفعل بى مايشا
لو لبس القوهى من رقة أوجعه القوهى أو خدشا

وقد رأينا شواهد قبل ذلك على عكس هذا الاتجاه ، أعنى غزل الجارية فى الخليفة ، فى عصر اختلت فيه القيم بشكل واضح ، واضطربت المواقف لدى الشعراء والشاعرات ، مما دفع إلينا بهذه الصور المتناقضة فى كل الاتجاهات ، وهذه محبوبة جارية المتوكل تقول فيه :

يا طيب تفاحة خلوت بها تُشعل نار الهوى على كبدي
أبكى عليها وأشتكى دنفى وما ألقى من شدة الكمد
لو أن تفاحة بكت لبكت من رحمتى هذى التى بيدى !
إن كنت لا تعلمين ما لقيت نفسى من الجهد فارحمى جسدى ^(٢) .

وهذه (فضل) الشاعرة تحيل الموقف الغزلى إلى صور ضاحكة تدخل من خلالها فى باب خفة الظل والظرف الاجتماعى حين تتغزل فى غلام فيغار من غزلها سعيد بن حميد فيلومها فتقول :

يا من أطلت تفرسى فى وجهه وتنفسى
أفديك من متدلل يزهر بقتل الأنفس

(٢) الأغاني ٥٩/٢٢ .

(١) الأغاني ٣٢٩/١٥ .

هبنى أسأت وما أسأت بلى أقرأنا المسى
أحلفتني ألا أسارق نظرة في مجلس
فنظرتُ نظرة مخطيء أتبعثها بتفرس
ونسيت أنى قد حلفت فما عقوبة من نسي

وعلى هذا النحو بدت الصور الغزلية في الشعر النسائي متسقة مع طبائع الأخلاق والقيم في مختلف العصور الأدبية حتى ليتمكن رؤيتها في شكل مدارس كثيرة : ففيها مدرسة الأميرات والحرائر ممن تغزلن في الشعراء وفي غلمانهن ، وهناك مدرسة الجوارى والإماء ممن تغزلن في الخلفاء والأمراء والشعراء ، وهناك بعد كل هذا شعر الحرائر ممن تغزلن في غير موضوع بعينه ، ووزع شعرهن بين مدرسة غزلية تكتم الهوى وتبعثه رمزا من خلال إحدى صور الحنين ، أو من خلال إظهاره في صورة امتداد لمدرسة العذريين ، وإلى جانب هذا كله نجد من صرحت بهواها سواء تعلق ذلك بزوجها أم بغيره ، وفي هذا الإطار كثرت الشواهد لدى شاعرات المدرسة العذرية في مقابل الاتجاه الآخر الذي تغزلت فيه المرأة في زوجها حتى بعد طلاقها منه . أضف إلى هذا تقاليد المجتمع العباسي من مناداة النساء للأمراء ، وظهورهن في مجالس الخلفاء ، وسطوتهن وخاصة الجوارى بها يجعلهن موضعاً للاهتمام وبصفة خاصة الشاعرات منهن اللاتي أذعن إبداعهن صراحة ^(١) .

فعلى مستوى البدويات والحضرية ظهرت الصور الغزلية بعيدا عن جو المغامرة أو الظرف الاجتماعي الذي أملت به بعد ذلك ظروف الحضارة على الشاعرة العباسية . على أن شعرها في إطار الغزل لم يأخذ صورة مكررة كشعر الرجال بقدر ما سارت في اتجاه خاص بدا فيه الموقف مرهونا بمقطوعات قصيرة تنفّس فيها الشاعرة تجربتها فحسب ، دون وقوف عند قصائد طوال ولا هي مقدمات قصائد في موضوعات شعرية أخرى كما عهدنا ذلك عند الشعراء .

وتبقى هذه التجارب الغزلية علامة مؤكدة للصدق الاجتماعي والفني لدى الشاعرات من النساء ، فما كانت المرأة لتخفى في كل الأحوال ما فاضت مشاعرهما وسيطر على وجدانها ، فإذا بعض الشواهد تنم عن تجاوز لمرحلة الحياء التي اعتدنا معرفتها عن المرأة العربية ، ربما لكثرة الجوارى في عصور الحضارة ، وربما كانت انعكاسا لانفتاح تلك الحضارة على عناصر أجنبية نقلت عنها المرأة العربية ما نقلته من سلوك في بساطة ويسر وراحت تصوغ منها في شعرها بلا حرج .

(١) راجع الأغاني ٣١٠/٥ ، ٨٥/٦ ، ٣٠٤/١ .

تجربة الخمر والمجون :

وتبدو التجربة في هذا الإطار أكثر تعقيدا وغموضا ، فإذا جاز أن نجد للمرأة شعرا غزليا تشده على قدر واضح من الخجل والحياء ، فإن إسهامها في تيارات المجون والمنادمة والخمر يبدو أكثر مدعاة لمزيد من هذا الحياء ، مما قد يتبادر إلى أذهاننا معه أنها بعيدة عن هذه المشاركة . . ولكنه الخضوع لضغوط الظواهر الاجتماعية التي ازدحمت بها البيئة العربية في فترات المد الحضارى . فإذا الرذيلة تنتشر فتجرف في طريقها الكثيرين ممن فرطوا في القيم الإيجابية الموروثة ، أو تضعضعت في نفوسهم قيمة الفضيلة ، أو وقعوا ضحايا للصراع القيمي بين السالب والموجب ، فكان للسالب نصيب واضح في أشعارهم وكذا في أشعارهن .

ومعروف منذ الجاهلية مدى تدفق المجتمع الجاهلى بكل طبقاته على شرب الخمر بصورة من الإسراف والإفراط اعتبروها من خلال تصوره واحدا من رموز السيادة والتفوق الاجتماعى ، وإن كان من الشعراء من تنبه إلى خطرها وضررها ورمى إلى تجنبها فقال صفوان بن أمية :

رأيت الخمر صالحة وفيها مناقب تفسد الرجل الكريما
فلا والله أشربها حياتى ولا أشفى بها أبدا سقيما

وهو موقف يسبق به عصره كثيرا ، بل يتجاوز به القيمة السائدة التي شاعت في البيئة حتى صارت قاعدة الحياة فيها ، فإذا هذا الصوت يعد استثناء من القاعدة الكبرى التي ترجمها السكير الجاهلى الكبير المنخل الشكرى في قوله :

ولقد شربت من المدا مة بالصغير وبالكبير
وشربت بالخیل الإناء وبالمطهمة الذكور
فإذا انتشيت فإننى رب الخورنق والسدير
وإذا صحوت فإننى رب الشوبه والبعير

وطبقا لهذه القاعدة نجد الشعر النسائى يقع فريسة الموقف الخمرى الذى وقع فيه الشعراء ، وإذا نحن نجد بقايا صراع نسائى حول رفض الخمر عند غير الشاعرات ، بل هى قاعدة الحياة الجاهلية التى يطول حولها الحوار وليس هذا موضعه ، إلا ما يهمننا منه فى القضية النسائية التى تتجاوز فيها المرأة دور تلك الأعرابية - أم حكيم بنت يحيى - التى غضبت من سلوك زوجها ، فإذا هى سكية تحب الخمر وتنفق فيها كل ما تملك بل ترهن حليها لتشرب فتقول :

ألا فاسقياني من شرابكما الوردي وإن كنت قد أنفدت فاسترهننا بُردى
سوارى ودملوجى وما ملكت يدى مُباح لكم نهب ولا تقطعوا وردى^(١)

إن الشاعرة هنا تعيش نفس تجارب الرجال ممن أنفقوا كل شيء فى سبيل الخمر حتى ضاقت بهم القبائل فهى تعيش موقف طرفة :

فما زال شرابى الخمور ولذتى وبيعى وإنفاقى طريفى ومتلدى
إلى أن تحامتنى العشيرة كلها وأفردت أفراد البعير المعبد

وهى تطبق مقولة المنخل اليشكرى ، بل حتى مواقف العبيد من الشعراء الذين حاولوا تجاوز عبوديتهم إلى طبقة السادة من خلال احتساء الخمر والإنفاق فى سبيلها على نهج عنتره فى قوله :

ولقد شربت من المدامة بعد ما ركذ الهواجر بالمشوف المعلم
فإذا شربت فلأنسى مستهلك مالى ، وعرضى وأفر لم يكلم

إنها تخوض نفس الموقف وتشرب حتى الثمالة ، فقد كانت عبلة بنت خالد التميمية تقول الشعر وتفرط فى معاقرة الخمر ، وقد أرسلها زوجها محجن الجشمى بأنحاء سمن على راحلتين لبيعها فباعته السمن والراحتين وشربت بشمها خمرا ، ورهنت ابن أخى زوجها وقالت وهى هاربة :

شربت براحتى محجن فوايلتى . محجن قاتلى !
وبابن أخيه على لذة ولم أحفل عذلة العاذل

إنها دفعت كل ما تملك فى سبيل الخمر وقد أدمنتها فضحت فى سبيلها بكل شيء ، بل ربما جمعت بين موقفها الخمرى والغزلى على نحو ما سجله صاحب الحماصة البصرية من قول الدلفاء :

هل من سبيل إلى خمر فأشربها أم هل سبيل إلى نصر بن حجاج
إلى فتى ماجد الأعراق مقبيل تضىء غرته فى الحالك الداجى
نعم الفتى فى ظلام الليل نصرته لبائس أولسكين ومحتاج^(٢)

صحيح أن الأخبار كثيرة حول الجوارى والوصيفات والساقيات والخمارات ، ولكن موقف أى من هؤلاء شيء مختلف تماما عن موقف الشاعرة التى تنظم جانباً من تجربتها تحس

(٢) الحماصة ١/ ١٣٠ .

(١) العقاد / أعلام الشعر ٦٨٦ .

ضرورة تصويره بهذه الصراحة وذلك الوضوح إلى الحد الذى تبدو فيه مجيبة الجارية موضعا
لاختبار أبى نواس أمام الرشيد إذ يقول لها النواسى ساخرا مداعبا :

للحسن فيها صليح له القلوب تريح
فما إليها سبيل ولا لديها شفيع

فأجابته بديهة :

أبو نواس خليع له أقر الجميع
وواحد الناس طرا له الكلام البديع

ومن الواضح أن التجربة الخمرية جاءت مكملة لما رأيناه من صور غزلية ماجنة في
عالم النساء ، فكلاهما ، أى الخمر والغزل الصريح ، وجهان لموقف واحد يغلب عليه
المجون والتحلل الأخلاقي ، بل ربما شاركت الشاعر في تبريره لتحلله السلوكي على نحو
ما فعل الشعراء من خلال تمحلهم لفكر المرجئة سبيلا إلى استمرار التجارب الماجنة خمرية
كانت أوغزلية ، فإذا الشاعرة تقترب من هذا النهج في حوارها انتظارا للصفح والعفو
والمغفرة فتشدد :

أذنبت ذنبا عظيما فكيف منه اعتذارى
والله قدّر هذا ولم يكن باختيارى
والعفو أحسن شيء يكون عند اقتدار

ويرتبط بتجربة المجون ما ازدحم به عالم الجوارى بصفة خاصة من ضروب والفوضى
الأخلاقية ، من خلال علاقاتهن بالخلفاء والأمراء أو بالشعراء والمغنين ، ومن هنا ترتبط
قضية المجون بدور الخمر ومجالسها وندمائها من ناحية ، وبضروب الغزل الحسى الخليع
الذى لم تحكمه ضوابط أخلاقية من ناحية ثانية ، وأشد ما يكون ارتباطا بدور الغناء
وما تشهده من فنون المجون وأشكاله المختلفة من ناحية ثالثة . ويطول الحديث لو تعرضنا
لدور الغناء ومجالس الطرب ، وأظن أن أبا الفرج قد كفانا هذا بكتابة الضخم الأغاني .
وكذلك ما سجله الجاحظ عنها في رسالته القيان وما ورد في الدراسات الأدبية من معالجات
كثيرة لهذه الظاهرة التى أثرت في حركة الشعر ، وفي الشعراء أنفسهم تأثيرها في الواقع
الاجتماعى والقيم الأخلاقية في عصور الحضارة الأموية والعباسية .

بل إن الظاهرة تمتد مع ازدياد نفوذ الجارية حتى تتحكم في سياسة عصرها ، حتى
نجد الرشيد يمكن في ملكه لامرأتين : الخيزران أمه ، وزبيدة امرأته . والشاهد هنا أن ثقل

الجارية والأجنبية قد ازداد مع حركة المد الحضارى ، مما مهد لوفود قيم جديدة غربية لتسود البيئات العربية وكانت في معظمها دعوة لمزيد من العبث والمجون .

تجربة الزهد والتصوف :

وقد عاشتها الشاعرة العربية على طرف نقيض مع صاحبة تيار المجون والخمر حيث اتخذت مسلكا خاصا خلصت فيه من أوشاب حضارة العصر ، وأنقذت نفسها من فتنه ، وهى في هذا المجال تمثل جزءا من تيارات الحياة التى بدت رد فعل يناقض تيارات التحلل إذ أخذ الزهاد والعباد يعكفون على العبادة فى مساجدهم وصوامعهم متجنبين فتن الحياة الدنيا وزخرفها ، ومتعها ، فإذا الشاعرة تمثل فردا فى بناء هذا التيار كما كانت فى التيار الأول هذا موقف ، والموقف الثانى يتمثل فى سلوك الشاعرة نفسها ، فربما مرت بمرحلتين فى حياتها جمعت فيهما بين الاتجاهين ، كأن تكون غزلة سكيرة فى شطر من حياتها إلى أن تصل إلى مرحلة التوبة التى تفيق فيها من متع دنياها ، لترسم لنفسها خطا جديدا تماما فى إطار هذا التيار لا تحيد عنه حتى الموت .

من هنا يرتبط هذا التيار بظاهرة التدين التى نجد فيها الزاهدة نفسها تبدو حريصة فى سلوكها على نحو ما كان من رابعة العدوية التى تعمقت تجربة الزهد نفسها حتى راحت تستنكر معصية الخالق من قبل المخلوق فى قولها^(١) :

تعصى الإله وأنت تظهر حبه هذا لعمرى فى القياس بديع
لو كان حبك صادقا لأطعته إن المحب لمن يحب مطيع

ومشهوره جدا أبياتها فى الحب الإلهى حيث تقول :

أحبك حين : حب الهوى وحبنا لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الهوى فشغلى بذكرك عمن سواكا
وأما الذى أنت أهل له فكشفك لى الحجب حتى أراكا
فلا الحمد فى ذا ولا ذاك لى ولكن لك الحمد فى ذا وذاكا

وبذا تصبح رابعة واحدا من النماذج الكبرى فى الزهد الإسلامى بإسهامها فى أصوله وفى إشاعة لفظ الحب بدلالته الجديدة لدى الصوفية إضافة إلى ما أكثر تصويره من معانى الحزن والخوف والتواضع وتصحيح الأعمال والرياء ، وعدم التشاغل بالخلق والتوبة

(١) د. التفزازنى : مدخل إلى التصوف ٨٧ .

والرضا ، وغير ذلك من أبواب التجربة السلوكية لدى الزاهد والعابد . وكان رابعة قد فتحت بابا في الزهد علمته بعدها لمن تخرج على يديها من النساء ، منهن ابتها زينب ومنهن فخرية بنت عثمان البصرية ، ومعاذة بنت عبد الله العدوية البصرية وغيرهن . ويروى صاحب (مصارع العشاق) من أخبار رابعة ما يسجل ريادتها في تيار الزهد والتصوف ^(١) ليضيف إلى أخبارها ما يحكيه عن جارية صوفية ينسب إليها قولها :

يا مؤنس الأبرار في خلواتهم يا خير من حطت به النزال
من ذاق حبك لا يزال متبها فرح الفؤاد يعود بلبال
من ذاق حبك لا يرى متبها في طول حزن للحشا يغتال
ثم ينسب إليها ما كان من أمرها حين رفعت طرفها إلى السماء فقالت :

أحبك حين : حب الوداد وحبا لأنك أهل لذاكا
فأما الذى هو حب الوداد فحب شغلت به عن سواكا
وأما الذى أنت أهل له فكشفك للحجب حتى أراكا
فلا الحمد في ذا ولا ذاك لى ولكن لك الحمد في ذا وذاكا ^(٢)

ثم شهقت شهقة فإذا هى قد فارقت الدنيا .

وعلى منهج رابعة كانت ربحانة من شاعرات الصوفية اللائى شغلن بالآخرة والبكاء الدائم والزهد فى الدنيا التى ترى فى الاستغراق فيها سبيل الهلاك حين تصورها ^(٣) .

وما عاشق الدنيا بناج من الردى ولا خارج منها بغير غليل
فكم ملك قد صفر الموت بيته وأخرج من ظل عليه ظليل

إذا تسيطر عليها فكرة الموت والمصير والتنفير من الدنيا والخديعة بزخرفها . ولذا تتحول إلى داعية إلى الإيمان وقراءة القرآن والتوبة من الذنوب وعدم الركون إلى المعاصى أو النوم عن العبادة فتقول :

تَعَوَّذْ سَهَر الليل فإن النوم خسران
ولا تركن إلى الذنب فإن الذنب نيران
فكن للوحى دراسا وللقرآن أخذان

(١) مصارع ٢٠٧ . (٢) نفسه ٢٧٠ .

(٣) شهيدة العشق الإلهى - ١١٣ .

إذا ما الليل فاجاهم فهم في الليل رهبان
يميلون كما مال من الأرياح أغصان

وعلى شاكلة هذا السلوك يأتي قول نجية القحطانية^(١) وهي تحذر من غرور الدنيا
أو الأطمئنان إليها :

إذا أصبح المرء في عيشه من المال والأمن في سربه
أتى عوض جد في موته فصاح الفناء به : سر به

ويبدو أن شاعرات الزهد والتقشف قد جمعن إلى عمق هذه التجربة بعض معالم حس
المتصوفة وخاصة ما تعلق منها بفكرة الحب الإلهي على طريقة رابعة العدوية حين تجمع بين
الأنا والذات العليا وتتوقف عند صور كثيرة من إشراقات الحب الإلهي الذي تستمتع به في
خلوتها بعيدا عن الناس :

قد هجرت الخلق جمعا أرتهى ..
منك وصلا فهو أقصى منيتي

فإذا ربحانة تردد الحديث حول الحب الإلهي قائلة :

حسب المحب من الحبيب بعلمه أن المحب يبابه مطروح
والقلب فيه إن تنفس في الدجى بسهام لوعات الهوى مجروح

وهو ما يتكرر في صور أكثر عمقا على المستوى الصوفي لدى ميمونة حين تقول :

قلوب العارفين لها عيون ترى ما لا يراه الناظرون
والسنة بسر قد تناجى تغيب عن الكرام الكاتبين
وأجنحة تطير بغير ريش إلى ملكوت رب العالمينا
وتسقيها شراب الصديق صرفا وتشرب من كؤوس العارفين

وعلى هذا النحو اقتحمت الشاعرة مجال الزهد وخاضت مجال التصوف والحديث عن
العارفين بالله ووسائلهم في القرب من الله في مقابل ما ازدحمت به الحياة الفكرية من صور
الحوار حول الشريعة والحقيقة وقضية العارفين والتصوف .

ويقترّب من هذه التجارب الصوفية ما تركته الشاعرة من أحاديث الحكمة التي شاعت عند بعض الشعارات وبدت أقرب إلى هذا الحس الهادئ الذي يخاطب صوت العقل في مقابل ما رأيناه من أصوات الهوى والخضوع للمشاعر والعواطف ، إذ يبدو حديث الحكمة أقرب إلى الكشف الفلسفي عن خلاصة تجارب الشاعرة في الحياة ، إذ قد ترصد هذه الخلاصة في شكل لوحة حكمية تتوالى فيها الحكم بجوانبها المختلفة اجتماعية وأخلاقية وإنسانية كما في قول جمعة من شاعرات الجاهلية ^(١) :

أشدّ وجوه القول عند ذوى الحجا	مقالة ذى لب يقول فيوجز
وأفضل غنم يستفاد ويتغى	ذخيرة عقل يحتموها ويحز
وخير خلال المرء صدق لسانه	وللصدق فضل يستبين ويبرز
ولاخير في حر يريك بشاشة	ويطعن من خلف عليك ويلمز
إذا المرء لم يسطع سياسة نفسه	فإن به عن غيرها فهو أعجز
وكم من وقور يجمع الجهل حلمه	وأخر من طيش إلى الجهل يميز
وكم من أصيل الرأي طلق لسانه	بصير بحسن القول حين يميز
وأخر مافون يلوك لسانه	ويعجن بالكوعين نوكا ويخبز
وكم من أخى شر قد أوثق نفسه	وأخر ذخّر الخير يحوى ويكنز
يفرّ الفتى والموت يطلب نفسه	سيدركه لاشك يوما فيجهز

وهي تذكرنا بلوحات الحكم المتوالية التي رصدها زهير شاعرا من حكماء الجاهلية ، إذ تبدو الشاعرة وقد حركت الحياة وخبرتها فكشفت عن خلاصة تجاربها في رؤيتها لسلوكيات الناس وتفضيلها لبليغ القول الذي يوجز مقالته ، وكذا تفضل ما يصدر عن العقل في أناة وروية وفهم وإدراك ، وترجع طريق الصدق والوضوح وترفض المصانعة والتزلف والنفاق ولمز الآخرين ، وتبغض الادعاء بالقدرة على سياسة الناس وهو أعجز من أن يسوس نفسه ، كما توازن بين حلم الوقور حين يذهب جهله وبين الجاهل الذي يسرع إلى الطيش والحمق ، وتميز بين أنماط من الناس ممن يجيدون القول ومن الآخرين الذين يصيبهم العمى والخرق ، ثم تتوقف عند حتمية الموت وقدرته . وبذا تعبر عن خلاصة تجربة بل تجارب تعود إلى رصد بقيتها في أبيات أخرى كثيرة ، وكذلك أختها هند ^(٢) .

وربما نحت الشاعرة بحكمتها منحى دينيا يخدم موقفها من الزهد في متع الدنيا ويدفع إلى العمل للأخرة على نحو ما تنشده ريحانة المتصوفة من حكم قائلة :

(٢) الشاعرات من النساء ٢١٢-٢١٣ .

(١) الأمل ٢٥٦/٢ .

من كان راكب يوم ليس يأمنه وليلة نائها في عقب دنياه
فكيف يلتذ عيشا لا يطيب له وكيف تعرف طعم الغمض عيناه ؟

أو ما تعرض من صياغة محكمة تكشف عن خلاصة رؤيتها للعالم وموقفها منها
صراحة وتحذر من الغلو في الخضوع لها أو الغرور بها فتقول :

أرى الدنيا لمن هي في يديه عذابا كلما كبرت لديه
تهين المكرمات بها بصفر وتكبر كلما هانت عليه
إذا استغثت عن شيء فدعه وخذ ما كنت محتاجا إليه

ويمكن أن نضيف إلى هذا الكم من الفن الحكمي خلاصة ما عرضته الشاعرات
الخارجيات من مشاركات سياسية مرت دراستها في حينها وكلها تزهيد في الدنيا ، وترحيب
بسرعة الرحيل إلى الآخرة وتزاحم على الموت على طريقة الشعراء من رجال تلك الفرقة
السياسية .

وعلى هذا النحو يمكن أن نطمئن إلى تعدد صور المشاركة النسائية في كل موضوعات
الشعر العربي التقليدي ، فلم تكن الشاعرة رائية نائحة باكية نادرة فحسب ، بل تفوقت
في هذا الاتجاه وظهرت براعتها بما يتسق مع طبيعتها الأنثوية وسهولة مشاركتها في تلك
المواقف بحكم طبيعة الصدق الانفعالي وتلقائية التعبير لديها .

فإذا شعرها ينتشر في سائر الموضوعات من خلال تفاعل واضح معها دفعني إلى دراسة
هذا كله ضمن باب التجربة التي تتميز بالصدق والواقعية سواء ما جاء منها في باب التجربة
الحماسة أو الغزلية أو الهجائية ، وأخيرا هذه الأحاديث الحكمية التي تشيع بين الشاعرات
وخاصة من اتجهن منهن إلى التقشف أو الزهد أو التصوف .

وتبقى الظاهرة عامة في هذه الجزئية من الدراسة حول ندرة شعر النساء في هذه
الجوانب ، وأظنها ظاهرة عامة تعرضت لها من قبل في التعليل لشعرهن بصفة عامة إذا قيس
بهذا الكم الضخم الذي دونه الرواة من شعر الرجال .



الفصل الخامس

أساليب الأداء والمعالجة

- ١ - الشكل
- ٢ - الصورة
- ٣ - اللغة والأسلوب

(١)

الشكل

على مستوى المعالجة الشكلية تستوقفنا مصادر الشعر النسائي على طبيعتين مختلفتين للمادة الشعرية ، فإذا ما جاءت مادة الشاعرة مرصودة في ديوانها قلنا بإمكانية عمل إحصائي لهذا الديوان تستخلص منه طبيعة المنهج الفني الذى سارت عليه ، ما غلب على فنها منه ، وما قل فيه ، وبذا تحل مشكلة الديوان إذا كان موجودا ويكشف عن منهج صاحبه في الإبداع والنظم .

أما عند غير شاعرات الدواوين فإن الأمر يزداد غموضا إذ يظل رهنا بما رصدته المجموعات الشعرية لكل شاعرة على حدة ، وهو أمر يدفعنا إلى رصد ظاهرة اختلاف المصادر فيما سجلته من هذا الشعر الذى تناثر بينها ، ولا نكاد نعرف فيها على رصيد بعينه يحسب ضمن شعر المرأة إلا ما جاء منه في مواضع الاستشهاد أو تأكيد معلومة من المعلومات ، وذلك باستثناء المصادر التى جعلت النساء الشاعرات أساساً لمادتها .

وعلى هذا فإن المادة الشعرية تبدو متناثرة ممزقة ومتفرقة بلا نظام في المصادر القديمة ، مما نجده واضحا في توزيعنا للشاعرات اللائى غلب على شعرهن البيت المفرد ، مما يدل على واحد من أمرين : إما أنه يشير إلى ضياع كم كبير من هذا الشعر وإما أن يظل علامة دالة على ضالة إنتاج الشاعرة نفسها إذ تظل محصورة في هذا الإطار الخاطف الذى يدفع بها إلى تسجيل الموقف في بيت مفرد لا تكاد تتجاوزه ، فهى تجربة تسجيل خاطرة تظل أقرب إلى أبواب النظم منها إلى الشعر حين يظهر عملا فنيا متكاملا يبدأ وينتهى مع بداية التجربة ونهايتها .

وعلى هذا لا تكاد تلمح أبعادا مؤكدة لتجربة الشاعرة في هذه الأطر المحدودة التى يعجز بيت واحد عن احتلالها . قد يصلح لتسجيل خاطرة سريعة أو حكمة خاطفة . ولكن تأمل التجربة ، والبحث عن أبعادها وراء البيت المفرد قد يبدو أمرا عسيرا . ثم يأتى دور الشاعرات من أهل الرجز ممن اتخذن منه سبيلا إلى تسجيل إيقاع الحدث على أنفسهن ، وهن يشتركن في هذا مع وجود هذا الرجز في شعر الرجال اتساقا مع مواقف معينة تندفع فيها الشاعرة إلى تصوير إيقاع حماسى في ظروف حربية فلا يسعها إلا أن تنطلق انطلاقه الشعراء من هذا الوزن الشعرى المتميز .

وربما ارتبطت كل هذه المواقف في سرعتها بطبيعة موقف الشاعرة سواء أكان يحكمها في ذلك عنصر السرعة أو الارتجال أم القول على البديهة ، كأن نرى الشاعرة يطلب منها القول فتقول بلا إعداد كاف وعندئذ تبدو أشد خضوعاً لطبيعة الموقف الاجتماعي منها للموقف الفني الذى ينبغى أن تصدر عنه إذا أرادت أن تكون شاعرة . على أن التوقف عند هذه الأنماط السريعة يعد أمراً هاماً له نتائج في كثرة هذه الأنماط الشكلية في شعر النساء بصورة تلفت النظر ، صحيح أن في دواوين الشعراء رصيدا من المقطوعات والأبيات المفردة ، ولكنها لا تتحول إلى ظاهرة عامة تغلب على الشعر حتى يمكن الاعتماد بها في الشعر النسائي .

وفيا عدا البيت المفرد والرجز نلتقى بشعر المقطوعة وهو كثير جدا في شعر النساء ، ولعله يبدو شديد القرب من صدق التجربة إذ لا تلجأ المرأة فيه إلا إلى تصوير التجربة في شكلها الكامل مهما بدا النفس الشعرى لديها قصيرا ، فهي أقرب - آنذاك - إلى فن القصة القصيرة في عصرنا ، إذ يعبر الكاتب عن رؤيته الخاطفة لإحدى شرائح الحياة اليومية التى يختارها موضوعاً لقصته ، وكذلك الحال في شعر المقطوعات التى نفترض معها الصدق الانفعالي والعاطفى الذى يدفع بالشاعرة إلى نظم عدد محدود من الأبيات قد لا تصل إلى حد القصيدة ، فهي خاضعة بالدرجة الأولى لطبيعة التجربة أكثر من خضوعها لطبيعتها الشعرية التى قد تفرض عليها الإطالة والافتعال وتداخل المواقف مما قد يفقدها التوحد الموضوعى الذى نجده ظاهرة عامة سائدة في شعر النساء .

ولا تكاد المقطوعة لديها تحتمل إلا بعدا معينا لموقف تعيشه . فقد ينظم غزلا في زوجها أو في غلام أو غيره فتعرضه خجلا وحياء في سرعة شعرية غير معهودة عند الرجال سواء من أطال منهم في نظم الموقف الغزلى في مقدمة قصيدة أو من قصد إلى تخصيص قصيدة كاملة تحكى مغامرة له في عالم الغزل ، وهو أمر لا يتناسب مع طبيعة المرأة ، بل يחדش حيائها أن تكون مغامرة في هذا الاتجاه بالتحديد ، فهي المطلوبة من الشاعر ، وهى تمثل بالنسبة له موضوعا ولا يجب أن تتحول إلى طالبة متغزلة تسعى خلفه إلا في تلك المقطوعات السريعة التى استجابت فيها لصدقها الشعورى فبدت خاضعة لها ، تنظمها على استحياء ، في صورة المقطوعة . وحتى في المواقف المدحية نجدها غير مهياة تهيئة الرجال لأن تكون مادحة لخليفة أو أمير ، فإذا ما فرضت عليها الظروف ذلك فقد خضعت إلى ما ترفضه طبيعتها الأنثوية ، وبدت أقرب إلى عالم الرجال ، ولكن الرجل يتقدم إلى ممدوحه مسلحا بأدوات شعرية معينة اكتسبها وأتقنها وأعددها واستعد بها لإرضاء ممدوحه وإرضاء البيئة النقدية من حوله ، فهو يخشى على قصيدته من السقوط في ميزان النقد ، وهو يضع في اعتباره هذا الميزان ، ولذا يأتى بإعداد سابق يبعد به عن الارتجال والبداهة . أما

عند المرأة فلا نكاد نجد هذه المقومات على الإطلاق ، ومن ثم تختفى من شعرها قصيدة المدح في صورتها العامة التي شغلت النقاد وحددوا من خلالها المنهج التقليدي للقصيدة العربية بين مقدمات ورحلة وموضوع وخاتمة ، إذ يبدو بعض هذه العناصر غير متسق - بطبعه - مع الطابع النسائي لشعر المرأة ، إذ لا يليق بها أن تتوقف على طلل تبكى الحبيب ولا أن تتغزل في رجل أو تصور رحلة القوم أو حتى رحلتها إلى الممدوح عبر أجواء الصحراء المخيفة أو ما يشبه ذلك من مواقف تتلاءم مع طبيعة الرجال وخاصة منهم شعراء المدح المتكسب المحترف ، وبذا تبقى المرأة بمنأى عن هذا المنهج العام لقصيدة المدح فهي لا تحترف - أصلا هذا الاتجاه ، وبالتالي لا تعد له شعرا مدحيا تراعى فيه قواعده وأصوله التي تعارف عليها الشعراء بحكم التكرار ، ومن ثم جاءت القصيدة لديها انطلاقا عفويا ينأى أيضا عن المقومات الأساسية للمدح العربية من رصد معجم معين لصفات الممدوح ، بل ربما بدت قصيدة المدح لديها أقرب إلى باب الشكوى أو هي نوع من الشكر والاعتراف بفضل من تتقدم لمدحه ، بل ربما كانت عتابا ، وفي كل الأحوال هي ليست استجداء ولا احترافا على طريقة شعراء هذا الاتجاه ممن دفعوا النقاد إلى تشكيل أو صب القصيدة العربية في قالب ما بعينه لا تجده في شعر النساء .

وما يقال في تجربة المدح النسائية يقال أيضا في قصيدة الهجاء التي ظلت قائمة كرد فعل سريع للمواقف العدوانية بين الشاعرة والشاعر ، أو حتى ربما أخذت شكلا هجوميا عاما على خصوم قبيلتها وهي - آنذاك - ما زالت صادرة عن حقيقة تجربتها دون أن يحكمها منطق الإطالة ، أو القصر فلسنا أمام متدييات القوم ولا أسواق الشعر التي تفتح مجال التبارى أمام الشعراء ليكسب كل منهم الجولة من الآخر ويفوز برضا جمهوره ، فهذه ليست في حاجة إلى كل هذا ، فإذا ما وقع عليها عدوان لسانى نهضت بالرد في صورة مقطوعة ، وإذا ما خرجت إلى القتال جعلت هجاءها لأعداء قومها إحدى صور الدفاع والهجوم ، وهي في كل هذا تبدو أكثر خضوعا لطبيعة الموقف وإيقاع الحدث الهجائي ، فمن أنى لها أن تتروى وتقف على القصيدة وصورها وعدد أبياتها لتنقحها وتعيد النظر فيها على ما كان يصنعه صانعو الشعر من الرجال ؟ أما في قصيدة الرثاء فالموقف يختلف لا لأن لها شكلا تقليديا ، فربما كانت هذه القصيدة من أكثر الموضوعات عرضة للتغيير والتحول حسب طبائع الشعراء وقدراتهم من ناحية ، وطبقا لمدى الصدق في مواقفهم إزاء الرثاء الرسمي أو الرثاء الإخواني من ناحية أخرى .

من هنا ظلت قصيدة الرثاء بمنأى عن هذه القوالب التي صُبَّت فيها قصيدة المدح والتي ثبتت مقاييسها الفنية لدى النقاد ، فكانت هذه المرونة مجالا طيبا أمام الشعر النسائي

الذى تعمق التجربة الرثائية لتعرض فيها الشاعرة تجربتها بكل أبعادها وجزئياتها وتفصيلها . فهي تجمع فيها بين عدة موضوعات تجعل المراثية وعاء لاستيعابها فكانها مجال مدح للمرثى ، وكأنها هجاء لخصومه ، وكأنها فخر من الشاعرة بنفسها وقومها فانت أمام هذا الرباعى فى قصيدة واحدة هى رثاء وهجاء ومدح وفخر فى آن واحد .

ومن هنا كانت قصيدة الرثاء من أكثر الموضوعات إطالة فى شعر المرأة ، وهذا هو ديوان الخنساء الذى راح معظمه فى هذا الموضوع أى فن الرثاء تبدو فيه شاعرة المقطوعة أولا وثانيا شاعرة القصيدة إذا تأملنا ما نظمته من قصائد فى رثاء فى أخيها صخر فى قصيدة مطلعها (١٢ بيتا) :

يا عين مالك لا تبكين تسكابا إذ راب دهر وكان الدهر ربابا
وكذا ما قالته فيه من مراثية أخرى مطلعها (٢٠ بيتا) .
أعين ألا فابكى لصخر بدرة إذا الخيل من طول الوجيف اقشعرت
وعلى نفس العدد من الأبيات يأتى قولها فى رثائه أيضا :
يا عين جودى بالدموع المستهلات السوافح
ثم قولها فى مراثية أخرى فيه (١٧ بيتا) :
لا تخلى أنسى لقيت رواحا بعد صخر حتى أثبن نواحاً
وكذا مراثيتها التى تقول فى مطلعها :
ألا يا عين فانهمرى بعذر وفيضى فيضة من غير نزر

ولعل أطول مراثيها فيه قصيدتها الرثائية المشهورة ومطلعها (٣٢ بيتا) :
قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرفت إذ خلت من أهلها الدار
ويدخل فى باب القصائد قولها فى إحدى مراثيها (١٧ بيتا) :
أعيني هلا تبكيان على صخر بدمع حثيث لا بكىء ولا نزر
وكذا قصيدتها التى مطلعها : (١٥ بيتا)
ذكرت أخى بعد نوم الخلى فانحدر الدمع منه انحدارا
وعلى هذا المنهج تأتى قصيدتها (٢٥ بيتا) :
يا عين فيضى بدمع منك مغزار وابكى لصخر بدمع منك مدرار

ومنها في رثائه (١٣ بيتا) :
 عيني جودا بدمع غير منزور
 مثل الجمان على الخدين محذور

وكذا قصيدتها (٢٦ بيتا) :
 يا عين جودي بالدموع الغزار
 وابكي على أروع حامى الذمار

وقولها (١٥ بيتا) :
 يؤرقنى التذكر حين أمسى
 فأصبح قد بُليت بفَرْط نُكس

وقولها (١٢ بيتا) :
 يا عين أبكى فارسا
 حَسَنَ الطعان على الفرس

وقولها (١٢ بيتا) :
 ألا يا عين ويحك أسعديني
 لربب الدهر والزمن العضوض

وقولها (١٩ بيتا) :
 مرمت عيني فعيني
 بعد صخر عطفة

وقولها في رثاء أخويها صخر ومعاوية : (١٣ بيتا)
 هريقى من دموعك أو أفيقى
 وصبرا إن أطق ولن تطيقى

وقولها : (١٢ بيتا)
 أمن حدث الأيام عينك تهمل
 تُبكي على صخرو في الدهر مُذهل

وقولها : (١٥ بيتا)
 يا عين جودي بالدموع السجول
 وابكى على صخر بدمع همول

وقولها : (١٢ بيتا)
 أعيني فيضى ولا تبخلى
 فإنك للدمع لم تبدلى

ومن طوال قصائدها أيضا : (٣٠ بيتا)
 ألا ما لعينك أم ما لها
 لقد أخضع الدمع سرباها

وقولها : (١٢ بيتا)
 كل امرئ بأثافي الدهر مرجوم
 وكل بيت طويل السمك مهدوم

وقولها : (٢١ بيتا)
 بكت عيني وعاودها قذاها
 بعوار فما تقضى كراها

وقولها : (٢٤ بيتا)

أبنت صخر تلکما الباکیه لا باکی الیلة إلا هیه
وبذلک یتجمع لدینا من دیوان الخنساء أربع وعشرون قصیده کلها فی الرثاء باستثناء
قصیدتها (١٣ بیتا) :

تعرفنی الدهر نهساً وحزاً وأوجعنی الدهر قرعاً وغمزاً
فقد صرفت فیها القول إلى لوم الدهر وهی أدخل فی باب الفخر بقومها وفسانهم
ورصد تاریخهم .

فهذا الكم من القصائد يعد قليلاً بقياسه إلى المقطوعات التي نظمته في الرثاء أيضاً
وهي تتجاوز ستين مقطوعة إذا أدخلنا في حسابنا الأبيات المفردة التي نظمته في إيقاعات
مسرعة إزاء الموقف التي كان عليها أن ترد فيها وعليها يغلب الارتجال .

ومعنى هذا أن الغلبة تظل مهيمنة على القصيدة وإن كان يلاحظ من
حيث الشكل أيضاً سواء في ذلك القصائد أو المقطوعات أن الافتتاحية الرثائية تبدو مكررة
لدى الشاعرة مما يصح مقارنته بمقومات القصائد لدى شعراء المدح ، فهناك حديث طल्ली
محوره المرأة والشاعر والبكاء وذكريات المكان ، وهنا حديث رثائي تستدعي فيه الشاعرة
دمعها لتستعين به ، فهو حديث بكائي جزع تظهر في مستهله الأنا الباكية كما يظهر
« الأنت » موضع الرثاء ، كما يظهر اسم المرثى منذ بيت المطلع في كثير من القصائد ، وتلجأ
الشاعرة إلى خطاب العين بديلاً من خطاب الرفاق ، وهي تخاطبها على لغة الأفراد أو الثنية
وبصيغة الأمر طالبة منها البكاء ، وربما سألت الرفاق مزيداً من النواح والندب للمرثى ،
مع حرص واضح على التصريح في مطالع القصائد ، وكذلك المقطوعات ، ومع تكرار
واضح أيضاً للصيغ الطلبية التي تدور حول محور واحد هو البكاء أو الجود به لعلها تجد
تخفيفاً عن أحزانها بهذا البكاء وذلك الاستبكاء .

على أن التوقف عند المقطوعات قد لا يضيف كثيراً فعلى المستوى الشكلي تبدو كثيرة
الانتشار في الديوان من البيتين إلى أحد عشر بيتاً ، وغالباً ما تدور حول التجربة نفسها
وتأخذ العمق نفسه في التعبير عنها على لغة التقرير أو التصوير ، ويظل الفارق بين القصيدة
والمقطوعة في الرثاء بالذات فارقاً كمياً لا يعتد به إلا في توظيف الشكل التقليدي للقصيدة ،
ويظل التصريح قاسماً مشتركاً في كثير جداً من المقطوعات كما كانت في القصائد .

ومن خلال تأمل أوزان شعرها استكمالا للرؤية الشكلية للديوان وبصورة إحصائية
سريعة يتراءى لنا موقف الشاعرة وقد نظمت موضوعها الواحد في كثير من البحور الشعرية ،

وكان شغلها الشاغل إفراغ التجربة بصرف النظر عن القلب الفني مقطوعة كان أو قصيدة سواء أطالت القصيدة أم قصرت ، وكذلك كان الحال في توزيع التجربة على الأوزان الشعرية التي وزعت منها على بحر الطويل أكثر قصائدها ومقطوعاتها (٢٥ قصيدة ومقطوعة) وعلى بحر البسيط (٢٠ قصيدة ومقطوعة) وعلى بحر الوافر (١٥ قصيدة ومقطوعة) وعلى المتقارب (٨ قصائد ومقطوعات) ، وعلى الكامل (٦ قصائد ومقطوعات) وعلى السريع ثلاث قصائد ، والخفيف قصيدتان والرمل قصيدة واحدة ، كما استعانت بالنظم على مجزوءات البحور وخاصة مجزوء الكامل (٦ مقطوعات وقصائد) ومجزوء الرمل مقطوعة واحدة .

ولا نستطيع بهذا الشكل إلا أن نعترف بقدرة الشاعرة على تطويع كل هذه الأبحر الشعرية ومجزوءاتها لطبيعة تجربتها الرثائية كما رأينا في المستوى الكمي للقصائد والمقطوعات والأبيات المفردة . واستكمالاً لهذه الملاحظات على شكل القصيدة تظل مقدمات المطالع مكررة في صيغ حزينة تختارها الشاعرة خضوعاً منها لطبيعة التجربة ، ومن ثم تبدو التجربة وقد فرضت على الشاعرة الشكل الذي تفرغها فيه ، وبذا يمكن الاطمئنان إلى وحدة الموضوع على أنه سمة أساسية غالبية على الشكل في صورتها : القصيدة والمقطوعة . فلا نجد هذا التعدد الموضوعي للجزئيات التي درج عليها الشعراء ، بل تتوحد التجربة ومعها تتوحد القصيدة موضوعياً ، فهي تصوير لدفقة شعورية واحدة رثاء كانت أو فخر أو مدح أو هجاء إلا ما سبق أن رأينا من تداخل - أحياناً - بين بعض هذه الموضوعات ، وهو تداخل تجمع بينه وتوحده وحدة التجربة المتجانسة التي تعيشها الشاعرة وتعد دافعاً لها إلى الإبداع والنظم .

على أن اتخذنا لديوان الخنساء شاهداً على الموقف الشكلي لا يعني أننا نجعلها الشاعرة الوحيدة التي تفوقت على كل شاعرات العربية ، ولكن وجود الديوان - بلا شك - يقدم لنا مؤشراً دقيقاً للتحليل الشكلي وتأمل بعض القضايا بما يكفي لتعميمها - إلى حد بعيد - على غير ما يقدمه لنا الشعر المتناثر في المختارات الشعرية .

وإلى جانب وحدة الموضوع في القصيدة أو المقطوعة تظل المقطوعة مسيطرة على الشعر النسائي بوجه عام ، وهي كذلك في الرثاء ، بل إن الإطالة في القصائد لم تبلغ ما صنعه الشعراء من الرجال على طريقة أبي ذؤيب الهذلي في رثاء أبنائه ، أو ابن الرومي الذي عرف بتلك الإطالة . ويبدو أنه من الممكن أن نجد مبرراً لهذا الإيجاز الذي يعد السمة الغالبة على شعر المرأة من منطق تجاربها الخاصة التي عرضنا لها تفصيلاً في الفصل السابق ، ذلك أن دوافع الشاعرة إلى إطالة النظم في قصائد طويلة يبدو أمراً غير مطروح إلا في أحاديث

الرثاء ، أما أن تشارك حماسيا في إحدى المعارك فهي تخضع للقاعدة العامة للشعر الحربى الذى يرد معظمه - حتى لدى الشعراء - في صورة مقطوعات ، فإذا كنا أمام شاعرة فارسة محاربة فنحن أقرب معها إلى حس المقطوعة ، وكذا إذا كانت زاهدة أو متصوفة أو حكيمة بين قومها ، فإذا كانت مادحة فلها خصوصية - عرضنا لها آنفا - في تجربة المديح أو الشكوى بما لا يسمح لها بالإطالة في نظم القصيدة .

(٢)

الصورة

يهمنا في دراسة الصورة الشعرية في هذا الإطار من عالم الشعر النسائى أن نتبين السمات الخاصة التى ميزت استخدامها ، وطبيعة الدلالات النفسية التى احتلتها فكشفت من خلالها عن شخصية الشاعرة ، أو بمعنى أدق عبرت عن أخص تجاربها ، وخلاصة موقفها من عالمها المتنوع بكل علاقاته وصوره .

ومن هنا يصبح ضروريا أن نتأمل طبيعة الصورة على مستوى مادتها ومعطياتها وأسلوب المعالجة ، ثم ذلك الأداء الوظيفى الذى يبرزه أسلوب تشكيلها وتلوينها ، وطبيعة توزيعها بين التجارب المختلفة خضوعا لمقاييس الصدق أو الزيف في تلك التجارب ، ثم انتشارها بين المقطوعات والقصائد على مستوى الأبيات المفردة ، وعلاقاتها بملكة الخيال وطبيعة الثقافة الشعرية للشاعرة ، ومدى ما ظهر لديها من نماذج تصويرية مكررة كثر ترددها على ألسنة الشعراء ، أو على ألسنة الشاعرات ، أو حتى لدى الشاعرة نفسها بما يحتاج إلى تفسير ودراسة .

وخروجا من زحام الصورة المكررة يجب أن نتأمل الصور المتميزة التى تفرد بها موضوع من الموضوعات أو شاعرة من الشاعرات ، فلعل في هذا التفرد ما يعكس رؤية متميزة أيضا تكتسب الأهمية نفسها من خلال الدراسة .

ولا شك أن النموذج النسائى في الصورة سيبدو على درجة من الأهمية سواء في ذلك ما جاء تصويرا على مستوى التفرد أو ما تشابه من الصور فصار قاسما مشتركا بين الشاعرات ، أو ما اكتسب صفة الاشتراك هذه بين الشعراء والشاعرات على السواء .

ومنذ البداية نلاحظ أن رصيد الصور الجاهزة التى درج على تناولها الشعراء وطرقوها كثيرا قد انسحبت إلى حد بعيد من شعر المرأة وبخاصة تلك التى رسمت لوحات المقدمات

بأنماطها المتعددة طल्लीة أو غزلية أو رحلة ظعينة مما أصبح سمة غالبية على مطالع القصائد العربية ، ومعها أيضا كادت تنسحب صور الرحيل ومشاهد الصخراء والناقة التي طالما تغنى بها الشعراء سواء أرحلوا إلى ممدوحهم أم تصوروا أنهم يرحلون .

وفي مقابل انسحاب هذه الأنماط التصويرية نلّمس صورا أخرى كثيرة تحتل مكانتها يغلب عليها الطابع النسائي الذي يتسم بالشكوى أو تصوير ضعف المرأة واستسلامها فإذا هي باكية شاكية في معظم الأحيان حتى في أبعد الموضوعات عن البكاء في شعر الرجال .

ولعل من أكثر الصور ترددا على لغة المجاز والتمنى ما نجده من صيغ خطابية يكثر ترددها من باب التخفيف عن النفس وتضخيم التجربة ، وإن شئت إسقاط التجربة وإفراغها ما نجده من حديث في خطاب العين لتسهم في تخفيف أزمة الشاعرة ، فإذا كان امرؤ القيس قد وجد شفاءه في عبرة مهراقة في عالم الغزل ، فما بالنال بالمرأة ومن شأنها البكاء ، ثم ما بالنال بموضوع الرثاء الذي هو بطبعه موضوع بكائي إذا جاز هذا الوصف . . من هنا يبدو موقف العين الباكية المكررة مفهوما من خلال الأمرين معا ، أعنى المرأة والموقف ، وهو ما نلّمس له شواهد في قول سلمى بنت المهلهل من شاعرات حرب البسوس التي قتل فيها عمها كليب بن ربيعة فتقول :

أعينيّ جودا بالدموع السوافح .	على فارس الفرسان في كل صافح
أعينيّ إن تغن الدموع فأوكفا	ومأبار فضا عند نوح النوائح
ألا تبكيان المرتجى عند مشهد	يثير مع الفرسان نقع الأباطح

إذ تبني ثلاثة من أبيات رثائها على لغة الخطاب لعينها راجية منها الإسهام في تخفيف التجربة الأليمة التي ضاق بها صدرها ، وكذلك نلاحظ أن ليلى الأخيلية مضت على آثارها تردد تلك الصيغة في معجمها الرثائي كثيرا :

يا عين بكيّ بدمع دائم السجم	وابكي لتوبة عند الروع والبهم
وتصريحها باسمه في ثنايا هذا الرجاء :	
أيا عين بكيّ توبة بن حمير	بسح كفيض الجدول المتفجر
لتبك عليه من خفاجة نسوة	بهاء شؤون العبرة المتهدر

وهي لا تستبكي عينها فحسب بل راحت تستعين باستبكاء رفيقاتها من النساء فالخطب لديها عظيم يستحق تلك المشاركة . وكثيرة هذه الصيغة كثرة شعر الخنساء في رثاء أخويها أوفي رثاء كل واحد منها على لغة الأفراد للعين أو التثنية ، وكذا الأفراد أو التثنية في

المرثى أو المرثيين على نحو قولها تخاطب عينها وتسألها فيضا من دموعها على صخر الذى طوته
رمال الصحراء حتى الأبد :

يا عين جودى بالدموع المستهللات السوافح
فيضا كما فاضت غروب المترعات من النواضح
وابكى لصخر إذ ثوى بين الضريحة والصفائح

وفى موضع آخر نراها تخاطب عينها وتستعين بهما وتعجب من أمرهما
إن هما جدتا عن البكاء فى هذا الموقف العصيب فتوزع الصيغة بين أمر ونهى
وتعجب :

أعيني جودا ولا تجمدا ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرىء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا^(١)

هنا يبدو التكرار ذريعة لتعميق الصيغة وتأكيد دلالتها بما يتسق مع آلام واقعها
النفسى المريع . بل تزداد صيغة التعجب لديها عمقا حين تعمق الصورة فتزيد من تأثير
المشهد فى المتلقى إذ تقول على لغة التجريد وهى تقصد نفسها - بالطبع - بهذا الخطاب :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرقت إذ خلت من أهلها الدار
كان عيني لذكره إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار
تبكى لصخر هـى العبرى وقد ولت ودونه من جديد الترب أستار
تبكى خناس فما تنفك ماعمريت لها عليه رنين وهى مقترار
تبكى خناس على صخر وحق لها إذ رابها الدهر إن الدهر ضرار
لا بد من مية فى صرفها عبر والدهر فى صرفه حوّل وأطوار^(٢)

فهى تبنى صورة البكاء من كل العناصر المشكلة لها والتى تبلور فى هذا المثلث من
الموقف والدهر من زاوية وأخيها من زاوية ثانية ثم منها فى زاوية ثالثة ، وبين هذا المثلث
تتزاخم الأحزان ويظهر البكاء ويسفح الدمع وتكرر الصياغة بين-تعجب واستنكار ، ويأتى
التكرار بالتعميق النفسى لمجرى التجربة فى وجدان الشاعرة .

وتستمر الظاهرة استمرارية موضوع الرثاء نفسه ، وربما أضافت إليه الشاعرة المسلمة
بعدا دينيا-جديدا ، ولكن البكاء هو البكاء على نحو ما قالته أروى بنت الحارث بن عبد
المطلب فى رثاء على :

(١) الديوان ٣٥ .

(٢) نفسه ٣٨ .

ألا يا عين ويحك أسعدينا ألا وابكى أمير المؤمنين
ولا والله لا أنسى عليا وحسن صلاته في الراكعين
أفى الشهر الحرام فجعثمونا بخير الناس طرا أجمعينا ؟

إذ تربط ربطا مباشرا بين حجم بكائها ، وبين الموقع الدينى للمرثى وهو ما اكتسبته من المعجم الإسلامى الذى يشغلها فيه أمر الصلاة والركوع وحرمة الشهر الحرام الذى تستنكر فيه حجم الفجيرة التى أصابت المسلمين بمقتله رضى الله عنه .

وأكثر ما ترد الصور الشعرية فى الشعر النسائى فى منطقة التشبيه بمستوياته المختلفة ولعل أقربها إلى مخاطبة العين ما ورد من تشبيهات تتعلق بها على نهج الخنساء فى قولها :

يا عين جودى بدمع منك مغزار وابكى لصخر بدمع منك مدرار
إنى أرقى فبت الليل ساهرة كأنى كحلت عينى بغوار

وهو ما ينتقل تصويرا إلى فروسية المرثى وبطولته التى يبدو من خلالها ليثا يحمى عرينه وأشباهه على التشبيه التمثيل عند الخنساء فى قولها :

وكان كليث الغاب يحمى عرينه وترضى به أشباله وحلائله
وهى الصورة المكررة لذيها فى أكثر من موضوع فى لهجة أميل إلى القصصية :

بيننا نراه باديا يحمى كتيته شرس
كاليث خف لغيلة يحمى فريسته شكس
يذر الكمى مجذلا ترب المناخر منقعس
خطب السنان بطعنة فالنفس يحفزها النفس^(١)

وفى غير الرثاء تلجأ الشاعرة إلى هذه اللغة التشبيهية إذا ما أرادت تصوير ضعفها وهوان أمرها أمام الممدوح أملا فى أن يرق لها قلبه ، ويشفق على نحو ما نظمت حسانة التميمية حين حجز عامل عبد الرحمن بن الحكم أملاكها فراحت تبث عبد الرحمن شكواها مصورة نفسها وأيتامها بين يديه :

فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش أضحى فى مخالب كاسر^(٢)
وكانها أرادت تفسير الصورة تقريراً بعد ذلك فقالت :
جديرٌ لمثلى أن يقال مَرُوعَةٌ لموت أبى العاص كان ناصرى

(١) الديوان ٦٣ .

(٢) أعلام النساء ١ : ٢١٦ .

وتتكامل الصور التشبيهية وتلتقى وتخدم كل واحدة منها الأخرى حين تتعلق
بالوظيفة المرتبطة بها ، فتشبيهات البكاء تسقط كما من المعاناة النفسية للشاعرة ، وكذلك
صورة المرثى المكررة التى تعمق فيها إلى تشبيهه كما رأيناه بالأسد ، أو إلى تشبيههما كما ورد
لدى الخنساء فى صورة أخويها بالأسدين أولا :

أسدان محمر المخالب نجدة بحران فى الزمن الغضوب الأنمر

وكان لم تقنع من الصورة إلا بتعدد جزئياتها من مشهد الأسد وقد احمرت مخالبه وهو
بصدد نجدة من يستغيث به ، لقد أجادت رسم الجزئيات والإطار العام مع هذا التعدد
الداخلى الذى أتبعته بصورة البحرين إذا ما تنمر الزمان وبدا غاضبا وكأنها تكتب لهما
بصورتهما فوزا حتى على الزمان نفسه ، ومن ثم تهدأ فى بقية الصورة حين تجعل من أخويها :

قمران فى النادى رفيعا محتد فى المجد فرعا سؤود متحيز

وكأنى بها تستقصى أركان فخرها بأخويها بين القوم فرسانا أقوياء ينجدونهم وبينهم
أيضا فى منتدياتهم سادة يعتد بآرائهم .

وعلى هذا النهج نرى زحام التشبيهات من خلال شعر المرأة وهو ما نستكمله بمزيد
من التعقيد فى رسم الصورة لديها حين تدخل ذلك العمق الاستعارى فتبدو الصورة أكثر
دلالة وجمالا كأن تجعل الشاعرة من أخويها جناحين لها أو ركنا شديدا تأوى إليه فبدونهما تعجز
عن الطيران أو البقاء على حد تعبير الخنساء تصويرا فى قولها :

بكى عيني وحق لها العويل	وهاض جناحى الحدث الجليل
فقدت الدهر كيف أكل ركنى	لأقوام مودتهم قليل
على نفر هم كانوا جناحى	عليهم حين تلقاهم قبول
معاوية بن عمرو كان ركنى	وصخرا كان ظلهم الظليل ^(١)

فهى تصور جناحها المهيض بسبب خطوط الزمن وتجعل من أخويها جناحا ومن الآخر
ظلا تستظل به من سطوته وقهره .

فإذا ما انتقلنا إلى اللوحة المدحية وجدت الشاعرة تعرض المشهد الاستعارى فى صورة
السحاب الذى يبدو بخيلا أمام كرم الممدوح كما قالت ليلي الأخيلية وهى تمدح معاوية
فتقول والضمير يعود على ناقتها :

وكنت المرتضى وبك استغاثت لتنعشها إذا بخل السحاب

وقياسا على هذا المنطق الاستعارى نتأمل مع الشاعرات أيضا بكاء الرماح عند ليلى
فى قولها :

تبكى الرماح إذا فقدن أكفنا جزعا وتعرفنا الرفاق بحورا
والسيف يعلم أننا إخوانه حرّان إذ يلقي العظام بتورا

وهى صورة طريفة ترسم فيها وشائج القربى بينهم وبين أدواتهم القتالية فى هذه
اللوحة الجماعية التى قصدت بها إلى الفخر بقومها ، وفى صورة أخرى تصور كف توبة
تحلب الندى فى موقف دفاعها عنه وتصويرها لكرمها حين قال لها معاوية أنه كان لصا خارباً
فقلت :

معاذ إلهى كان والله سيّدا جوادا على العللات جما نوافله
أغرّ خفاجيا يرى البخل سبة تحلبُ كفاه الندى وأنامله

إذ تجعل للندى ضرعا يتحلبها توبة بكفيه وأنامله على لغة الاستعارة ، وهى التى
تردد فى المدح أيضا أو قل فى العتاب والاعتذار ، وإن كانت الصورة الجزئية تدخل فى باب
المدح لدى سكن أمة محمود الوراق فى مدحها للمعتصم وتوقفها عند موقف بابك
والأفشين إذ تصور خروجهما على الدين بأنهما شقا عصاه فتقول :

شقا عصا الدين فاغترا بجهلها بعصبة شهرت فى الحرب والناس
وحاولا القدح فى ملك الإمام وقد علما بأنّ دونه أسدٌ وأخياس

ولنا أن نقيس على هذه الصور الاستعارية إشراقة البنود فى قول عائشة القرطبية :

تشوفت الجياد له وهزّ الـ حسام هوىّ وأشرقى البنود
وكذلك ما نجده من مظاهر التجسيد لكأس المنية فى قول الخنساء :

فاذهب ولا تبعد وكلّ معمر سيدوق كأس منية بتنكّد

وكذلك صورة العدل حين يموت فى قول سورة بنت عمارة وهى تشكو قسوة عامل
معاوية فتتقدم فى صيغة رئائية سياسية قائلة وكأنها تعتمد إلى تقريع معاوية حين تشير بمقولتها
إلى على بن أبى طالب :

صلى الاله على جسم تضمنه قبرٌ فأصبح فيه العدل مدفونا
قد حالف الحق لا يبغى به بدلا فصار بالحق والإيمان مقرونا

وكذلك صورة السيف حين يدفن وتصيبه مصيبة الموت فى قول بكارة الهلالية وهى
تستثير القوم على معاوية :

يا زيد دونك فاستثر من دارنا سيفاً حساماً في التراب دفينا
قد كنت أذخره ليوم كريمة فالיום أبرزه الزمان مصونا
فهى تشخص السيف والزمان بين ثنايا صورتها الاستعاريتين ، وعلى نحو من هذا
التشخيص أيضاً ما ورد من تشخيص المجد في رثاء الخنساء :

إذا القوم مدوا بأيديهم إلى المجد مدّ إليه يدا
فقال الذي فوق أيديهم من المجد ثم مضى مصعدا
ثم لوحة الدهر وما يتعلق بها من ذم الزمان أو تصوير الخوف منه إذ تصور الشاعرة
تقلباته ، تقول الخنساء :

لأبد من مئة في صرفها عبرٌ والدهر في صرفه حَوْلٌ وأطوار
بل تصور زحام المصائب بينات الدهر على طريقة سلمى بنت المهلهل في رثائها
لأبيها :

رمته بنات الدهر حتى انتظمه بسهم المنايا إنها شر رائح
بل ربما كان حديث الحكمة قابلاً لهذا النمط من التصوير الاستعارى للزمن وقدرته
على إهلاك الإنسان وإسعاده على طريقة عائشة العثمانية حين تصور الظاهرة وكأنها بين
أطراف صراع فتقول :

إن الزمان سقانا من مرارته بعد الحلاوة أنفاساً فأروانا
أبدى لنا تارة منه فأضحكننا ثم انثنى تارة أخرى فأبكاننا
إذ تصور الزمان ساقياً يأتي بالحلو والمر وهو الذى يضحك ويبكى بما يأتى به من
مسرّات أو أحزان .

وعلى طريقة الشاعرات في هذه الألوان من التوظيف الاستعارى للصورة والذى يذور
بين تجسيد للمجردات أو تشخيص لها وللمجسّدات أصلاً تظل الصورة الاستعارية بمثابة
كشف فنى عميق عن القدرة الخيالية التى تنطلق منها الشاعرة في لغة مجازية تتجاوز الحقائق
المجردة واللغة التقريرية المباشرة إلى هذه الأعماق التصويرية التى ربما ازدادت تأثيراً بما نجده
في شعرها من كنايات ورموز كأن تكنى الشاعرة الهاجية عن هزال زوجها وضعفه بقولها :

قصير قبال النعل يُضحى وهمُّه قريب ويمسى حيث يعشيه نارها
أو تكنى عن الكبر بالدبيب على العصا كما في قول ليلي الأخيلية :

نحن الأخلايل ما يزال غلامنا حتى يدب على العصا مذكورا
أو التكنية عن الشجاعة والجرأة بنفى رعشة الجنان ورعشة اليد كما في قول أسماء بنت
أبى بكر في رثاء الزبير وهى تعلن سخطها على قاتله عمرو بن جرموز فتقول في هذه
الصورة :

باعمرو لو نبهته لوجدته لاطائشا رعرش الجنان ولا اليد
أو الكناية عن شرف المكانة والإباء والشموخ وعزة النفس بشموخ الأنف على نحو ما قالت
أروى بنت الحارث بن المطلب وهى التى ردت على هند بنت عتبة يوم أحد ، وهى تقول
هنا في رثاء أبيها :

من الذين متى ماتغش نادهم تلق الخصارمة الشم العرانيين
أضف إلى هذا الكنايات المطروقة التى تعاورها الشعراء في دائرة الكرم كأن يكون
بعيد الثرى كناية عن عموم خيره على الناس جميعا قربوا منه أو بعدوا عنه ، كما قالت ليلي
في رثاء زوجها ثوبة وذكر مآثره :

بعيد الثرى لا يبلغ القوم قعره الدُّمْلِد يغلب الحق باطله
وإلى جانب هذه الكنايات نرى الخنساء تكثر من تصوير أخريها وتتوقف عند ملامح
الفروسية التى استحبتها العرب في شخص الفارس فإذا هى في رثاء صخر تجعله طويل
النجاد تكنى بذلك عن طوله ثم تعيد الكناية لتؤكد الصفة بأن تجعله رفيع العماد ، فتقول :

طويل النجاد رفيع العماد د ساد عشيرته أمردا

ويبقى لهذه الشواهد دلالتها الكافية على دور الصورة الشعرية في كشف الأبعاد
النفسية للشاعرة أيا كان الموضوع الذى تعالجه قصيدتها ، ذلك أن الصورة تظل رهنا
بموقفين : الأول إفادتها من التراث الشعرى الذى ثقفته من أبناء جيلها أو شاعرته أو ممن
سبقها على النحو الذى تكشفه الصور المشتركة والتى تعد قاسما مكررا بين الشعراء يكثرون
من طرقه بلا حرج . . والثانى : ذلك الابتكار المرتبط بإعمال ملكة الخيال لديها إذ تحاول
عرض الموقف في شكل تصويرى أكثر عمقا من اللغة التقريرية المباشرة ، على ما في هذه
الصور من التنوع بين تشبيهات وصور أخرى يحكمها أحيانا منطق التجسيد وأخرى
التشخيص وثالثة تعكسها تلك الكنايات التى تكررت لدى الشاعرات .

(٣) اللغة والأسلوب

و حين تستوقفنا اللغة فلأنها الأداة التعبيرية الأولى لدى الشاعرة ، تعكس من خلالها عواطفها ، وتصور انفعالاتها ، وتقرر حقائق حياتها ، سواء في ذلك مارأيناه منها في إطار المجاز والتصوير ، أو مانراه منها في مجال التقرير والمباشرة والأداء السريع بمنأى عن عمق الخيال أو ملكة التصوير .

وإذا كان الأسلوب هو الشاعر لأنه ينم عنه ويصور مستواه المعرفي والنفسي والعاطفي ، فإن هذا الدرس يبدو من الأهمية بمكان لأننا أمام عالم الشاعرات لا بد أن نتأمل مالدیهن من تميز سواء في الموضوعات الشعرية أو في أساليب معالجتها تقريراً أو تصويراً ، خبراً أو إنشاءً ، واستفهاماً أو طلباً أو نهياً ، أو لهجات خطابية أو غير ذلك من الصيغ الأسلوبية التي يكثر ترددها في شعرهن وتكثر استعانتهم به في تشكيل القصيدة جمالياً .

ولعل الحديث عن التصوير يقابلة تلك اللغة التقريرية التي انتشرت في كثير من المواقف تناسبا معها من ناحية ، وكشفاً مباشراً عن إيقاع الحدث على النفس من ناحية أخرى ، ذلك أن الموقف الحماسي ومشاهد الحروب لا تعطي الشاعرة فرصة للتصوير والإغراق في المجاز وإعمال الخيال ، بقدر ماتغلب عليها تلقائية الأداء ، وعفوية النظم ، مما ينعكس في الإكثار من المقطوعات وغلبة البديهة والارتجال على هذه النماذج الحربية والشعر الحماسي .

كما تظل اللغة رهناً لتجربة الرثاء لدى الشاعرة حين تستغرقها مشاهد الماضي فإذا هي تعتمد الى أساليب مكررة بكثرة ملحوظة ، كأن تزدهم أشعارها بالماضي من الأفعال أو التراكيب المكررة بما يتسق مع هذا الأداء النفسي الحزين ، أليس حديث الرثاء بمثابة عودة إلى عالم ذكريات قضى عليها الموت إلى غير رجعة ؟

ومن الطبيعي أن تتسق لغة الشاعرة مع عصرها ، فهي تغترف من هذا الرعاء الجماعي الذي يشهده عصرها كله ، وبدا تظل لغتها في إطار شرعية هذا السياق الجماعي من ناحية ، ثم تزداد خصوصيتها بذلك التلون الفردي طبقاً لمواقفها وتجاربها وثقافتها من ناحية أخرى ، ومن هنا يبدو طبيعياً للغة شاعرة الجاهلية أن تظل في إطار لغة عصرها على ما قد يشيع فيها من غرابة صيغ أو حوشية لفظ أو غموض صورة ، إذ تظل هذه الأحكام غريبة إذا قيس شعرها بغير عصرها ، أما في إطار معجم عصرها فأظنها تعيش في إطار تتعمقه وتفهمه ، كما يفهمه المتلقى دون عناء فهذه لغته ، وتلك مواده . فمن أين تأتية

الغربة ؟ فإذا متجاوزنا الجاهلية بدت اللغة تنجح إلى السهولة والبساطة تبعا لدرجات المد الحضارى المتنوعة ، وبحكم حاجة أبناء الجنسيات المختلفة من الأعاجم لفهم تلك اللغة من ناحية ثانية ، ولذا تبدأ اللغة - كوعاء شعري - فى استيعاب معالم الحس الجديد الذى تعرفه البيئة العربية منذ مجيء الاسلام ، ففى مقابل إيقاع العصبية الجاهلية العنيفة التى امتدت إلى تعقيد لغة القوم والحفاظ على هذا التعقيد نجد ملامح الحس الإسلامى تفرض نفسها على نحو مانجده من قول صفية بنت عبد المطلب فى رثاء أخيها حمزة بن عبد المطلب :

أسائلة أصحاب أحد مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لأنساك ماهبت الصبا	بكاء وحزنا محضرى ومسرى
فياليت شلوى عند ذاك وأعظمى	لدى أضبع تعانى ونسور

فبالإضافة إلى بساطة الأداء اللغوى والوضوح التعبيرى والنمط التقريرى فى النظم تظل معالم الحس الإسلامى إضافة جديدة إلى صياغتها حول دعوة الإله ، وهو إله الحق ، وهو ذو العرش ، والدعوة إلى الجنة ، وفى الجنة ماينتظر الشهيد من حياة خالدة وسرور مقيم فهى تنطق بمعجم دينى جديد تضيفه إلى معجم رثائها القديم ، ولو أن الخنساء نظمت رثائيات لأبنائها لتكرر هذا الموقف وكفاها منه قولتها « الحمد لله الذى شرفنى بقتلهم ، وأرجو أن يجمعنى بهم فى مستقر رحمته » .

ومن الطبيعى أن تشهد اللغة هذا التطور فى معجمها ورصيد ألفاظها حتى إذا جاء عصر الصراعات السياسية بدت قادرة على استيعاب المعجم الجديد على مستوياته الحضارية أو السياسية أيضا ، فإذا هى تنضح بهذا الحس السياسى على سبيل المثال - فى قول الشاعرة وهى تمدح الحجاج فتبرز فيه شخصية القائد العنيف وتعكس أنباطا من فتن العصر وتمرد العصاة :

أحجاج إن الله أعطاك غاية	يقصر عنها من أراد مداها
إذا هبط الحجاج أرضا مريضة	تتبع أقصى دائها فشفاها
سقاها دماء المارقين وعلها	إذا جمحت يوما وخيف أذاها
إذا سمع الحجاج رز كتيبة	أعد لها قبل النزول قراها
أعد لها معقولة فارسية	بأيدى رجال يلبون صراها
أحجاج لاتعط العصاة مناهم	ولا الله يعطى للعصاة مناهم
ولا كل حلاف تقلد بيعة	فأعظم عهد الله ثم شراها

فهى تنطلق من واقع سياسة العصر وعنف الحجاج وتفوقه على كل القادة بشراسته وقوته أمام المارقين الذين خرجوا على الحزب الأموى الحاكم وهى تتعمق المعجم السياسى بعالمه الحربى من ضجيج الكتائب والجيش وكثرة الفرسان من العصاة والمتمردين على الخلافة ممن لاعهد لهم ولا أمان بيعة ، فلاشك أن بنية الأبيات تبدو - بهذا الشكل - شديدة الالتحام بواقع عصرها ومصطلحاته وظروفه الحربية ، وهو مايكتمل بمشاهد أخرى عرضنا لها فى حديث الشاعرة وهى تمدح المعتصم عن زندقة الأفشين وفجور بابك وما أصابها جزاء سلوكها من صلب وحرق وتثيل .

وانطلاقاً من مستوى الأداء اللفظى كنموذج للتوصيل والتعامل اللغوى يلقانا أحيانا قصد الشاعرة الى الإغراق فى الصنعة اللفظية ، وإن كان هذا القصد يظل استثناء بين شعرها كما هو الحال لدى الشعراء على نحو مانعرف عن شلشلة الأعشى وقلقلة أبى تمام وسلسلة مسلم بن الوليد ، فمع هذا النهج على مستوى البيت يمكن أن نرصد قول ليلي :

فوارس أجلى شأوها عن عقيرة لعاقرها فيها عقيرة عاقر

ولكن يظل هذا المستوى محصوراً فى قليل جداً من الأبيات إلا إذا اضطرت الشاعرة إلى إخفاء دلالة لفظ من الألفاظ ، فنراها تجتهد وتتحايل حول مدلوله وصياغته كما كان من عليه بنت المهدي فى شعرها حول فتاها طل وهو خادم أخيها الرشيد فهى تذكر اسمه صراحة فى غزلها حين تقول :

قد كان ماكلفتة زمنا ياطل من وجد بكم يكفى
حتى أتيتك زائرا عجلا أمشى على حتف إلى حتف

إذ تحاول الحديث عنه مرة أخرى فتذكر اسمه مع تلاعب واحد فى دلالة فكأنها قصدت طلا بمعنى الندى فى قولها :

طل ولكنى حرمت نعيمه ووصاله إن لم يغثنى الله

فإذا ماخافت من أمرها أن ينكشف ستره راحت تصحف فى الاسم فجعلته ظلا لعلها تخفى حقيقة الاسم فى قولها :

سلم على ذاك الغزال الأغيد الحسن الدلال
سلم عليه وقل له ياغل الباب الرجال
خليت جسمى ضاحيا وسكنت فى ظل الجمال

وربما كان موقفها من الاسم أكثر وضوحا حين تبدى إليه تشوقا في قولها :
أيا سَوْرَةَ البستِـنِ طال تشوَّقِي فهل إلى ظلِّ لَدَيْكَ سبيل

ولكن هذا التلاعب اللغوي يظل ظاهرة نادرة تفرضها الظروف على الشاعرة على المستوى الاجتماعي أحيانا كما رأينا في موقف العباسية من ظل هذا ، أو على المستوى الفني حين تقصد إلى تغليب الصنعة اللفظية كما رأينا عند ليلي . ويلتقى مع هذه الندرة أحيانا مانجده لدى الشاعرة من اللغة المبتذلة الهابطة التي تبدو أقرب إلى الاستجابة لإيقاع الحياة اليومية منها إلى العمق اللغوي لدى الشاعرة ، وهي حتى في هذا الابتذال اللغوي تبدو معبرة عن عالمها النسائي على طريقة سكن وموقفها من المعتصم بين المدح والاعتذار ، وبالتحديد في تعاملها مع كلمة راس في قولها :

يامتبِعِ الظلمَ ظلما كيف شئت فكن عندى رضاك على العينين والراس
فهو تصوغ تعبيراً يومياً كثير الابتذال لتشكّل منه شطرها الثانى في هذا البيت ثم تتكرر لديها صنعة اللفظ حول كلمة الرأس هذه في قولها :

بين السماء وبين الأرض منزله وقائِمُ قاعدِ جسمِ بلا راس
وقد كررتها بمعنى الثبات والرسو في قولها :
فذاك بالجسر نصب للعيون وذا بسر من راعى سامى الذرى راسى
أضف إلى هذا الابتذال صياغتها في البيت الأول عن قسوة الخليفة وكأنها تتغزل وتتذلل حين تقول :

ما للرسول أُناسى منك بالياس أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى
وخرجوا من دائرة البساطة والسطحية تأتى اللغة الحوارية وهي كثيرة جدا إذا عدنا إلى صيغ الحوار الشعري التي مرت في هذه الدراسة حتى أصبحت ظاهرة شائعة بين الشاعرات والشعراء ، ويضاف إلى هذه النماذج ما قد نجده أحيانا من فرض هذا الحوار على لغة الشعر حتى يصبح جزءا من بنية الأبيات الداخلية مما يقرب القصيدة من المنهج القصصى على طريقة أم ثواب الهزانية وهي تهجو ابنها وزوجته فتدير بينها وبينها حوارا وتجعل ابنها طرفا ثالثا فتقول :

قالت له عرسه يوما لتُسمعى مهلا فإن لنا في أمنا أربا
ولو رأتنى في نار مسعرة ثم استطاعت لزادت فوقها الخطبا

وكثيرة هي الصيغ الخطابية التي تغلب عليها لغة التقرير والمباشرة غلبة الإيجاز والاستعانة بالمقطوعات وانتشار صيغ التوكيد من خلال الأداء الفعلي في المضى المؤكد ، مما نجد له قرينة واضحة - على سبيل المثال أيضا في قول الخنساء جامعة بين كل هذه المقومات :

يا ابن الشريد وخير قيس كلها	خلفتني في حيرة وتبلد
فلأبكينك ماسمعت حامة	تدعو هديلا في فروع الفرقد
أنت المهند من سليم في العلا	والفرع لم يسب الكرام بمشهد
قد كنت حصنا للعشيرة كلها	وخطيبها عند الهمام الأصيد
فاذهب ولا تبعد وكل معمر	سيذوق كأس منية بتنكد

فهل بنت صياغتها إلا من لغة النداء والتعميم والتوكيد وتكرار أفعال المضى المؤكدة بذاتها ثم لجوئها إلى ضمير الخطاب بين متصل ومنفصل ثم بين صيغ الأمر والنهي والتحقيق والتعميم .

وإلى جانب هذه التقريرية الواضحة تأتي ظاهرة التكرار اللفظي وهي كثيرة جدا ، ربما أسهمت المواقف الرثائية في كثرتها هذه ، وربما بقيت لها دلالات نفسية هامة تلجىء الشاعر إلى تكرار يهدىء من روعها أو يخفف من حجم الإحساس بالألم خاصة في التجربة الرثائية كما في قول الخنساء في أبيات متنوعة من رثائياتها :

حمال ألوية ، قطاع أودية	شهاد أندية للوتر طلابا
لتكرر نفس الألفاظ تقريبا في قولها :	
حمال ألوية ، هباط أودية	شهاد أندية ، للجيش جرار

وكذا في قولها :

طويل النجاد رفيع العما	د ساد عشيرته أمردا
لتقول في موقف آخر :	

طويل النجاد رفيع العما	د ليس بوغد ولا زمل
------------------------	--------------------

وكان الرصيد اللفظي هنا قد تعمق نفسية الشاعرة فلم تشأ إلا أن تكرر من حين إلى آخر ، وربما كررت اللفظ في أبيات متتالية على طريقة الخنساء أيضا في حديثها عن النفس والأنا الصريحة حيث تقول :

هممت بنفسي كل المهموم	فأولى لنفسي أولى لها
سأحمل نفسي على آلة	فإما عليها وإما لها
فإن تصير النفس تلقى السرور	وإن تجزع النفس أشقى لها

ولا يتوقف التكرار عند هذه الشواهد السريعة بل ينتشر حتى يصبح ظاهرة لغوية لشعر المرأة من ناحية ، وربما في موضوع الرثاء بالذات من ناحية أخرى ، فها هي ليلي تتوقف عند رثاء زوجها ثوبة لتكرر ماتزدهم به نفسها من مشاعر الوفاء والحب له بعد موته فتقول :

ولنعم الفتى ياتوب كنت إذا التقت
ونعم الفتى ياتوب كنت ولم تكن
ونعم الفتى ياتوب جارا وصاحباً
ونعم الفتى ياتوب حين تفاضل

فهى تبنى أبياتها على ذكر اسمه وندائه بحرف النداء (الياء) على ما فيه من لفة نفسية لعلها تنتظر من ورائها إجابة أوردا ، بالإضافة إلى تصوير فتونه وحيوته التى تراها فى كل مواقفه ، وضربت منها تلك الأمثلة التى خدمتها ظاهرة التكرار بما يكفى للشهادة له فى القتال والتنافس والسبق وحماية المستغيث والمجاملة وحسن الجوار والصحبة والمفاضلة على الآخرين ، وكأنها تعود لتستكمل نفس اللوحة بما تبنيه من نتائج تتسق مع هذه المقدمات إذ تقول بعدها مباشرة :

لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده
بجد ولولامت عليه العواذل
ولولام فيه ناقص الزأى جاهل
إذا كثرت باللمحين التلاتل

إذ تبنى الأبيات كما نرى على أسلوب القسم بقصد التوكيد وأسلوب الخطاب وصيغة البكاء إزاء فقده لتبنى على كل هذا سخطها ورفضها لمن يلومها على بكائها إياه أو من بدا جاهلاً أمام حجم مشاعرها إزاءه .

وتأخذها الرغبة نفسها فى التكرار اللفظى حين تعود إلى مخاطبته على النهج نفسه فتقول :

أبى لك ذم الناس ياتوب كلما
فلا يبعدنك الله ياتوب إنها
ولا يبعدنك الله ياتوب والتقت
ذكرت سباح حين تأوى الأرامل
كذلك المنايا عاجلات وأجل
عليك الغواوى المدجنات الهواطل

وأظن أن هذا الشاهد يكفى لعرض موقف التكرار كصورة لغوية تستوقفنا لدى الشعراء ، وشواهدا كثيرة مما قد لا يضيف جديدا هنا بقدر مانجده فى التماس الظواهر اللغوية الأخرى التى تأخذها الشاعرة مما يسميه البديهيون بحسن النسق أو التقسيم الصوتى أو الترصيع الذى أصبح أيضا ظاهرة بارزة على طريقة الخنساء فى قولها على مستوى شطر البيت كاملا :

وإن صخروا لوالينا وسيدنا
وإن صخروا لمقدام إذا ركبوا
وإن صخروا لتأتهم الهداة به
وإن صخروا إذا نشتو لنحار
وإن صخروا إذا جاعوا لعقار
كأنه علم في رأسه نار

لتقول في القصيدة نفسها وتوزع التقسيم على الشطرين معا :

حمال ألوية هباط أودية
جلد جميل المحيا كامل ورج
مورثُ المجد ميمون نقييته
ضخم الدسيعة في العزء مغوار
طلق اليدين لفعل الخير ذو فجر
ضخم الدسيعة بالخيرات أمار

كما يمكن أن تضيف لهذه النماذج ما سبق عرضه من شواهد على صيغ التكرار ودلالته المختلفة .

ومن هذه الأساليب اللغوية أيضا اللجوء إلى صيغ المبالغة في لغة التقسيم هذه إذ نراها أيضا ظاهرة تتكرر شواهدا على طريقة الخنساء في قولها :

رداد عارية ، فكأك عانية
جواب أودية ، حمال ألوية
نحار راغية ، حمال طاغية
كضيغم باسل للقرن هصار
سمح اليدين جواد غير مقتار
فكأك عانية للعظم جبار

وربما بدا أسلوب القص واحد من أساليب الشاعرة في التعبير عن تجربتها وتصور الكارثة كما عاشتها على طريقة الخنساء في رثائها زوجها مرداساً قائلة :

لما رأيت البدر أظلم كاسفا
رنيئاً وما يُغني الرنين وقد أتى
لقد خار مرداساً على الناس قاتله
وقلن : ألا هل من شفاء يناله
وفضل مرداساً على الناس حلمه
وإن كل وإد يكره الناس هبطه
تركبت به ليلا طويلا ومنزلا
أرئ شواذ بطنه وسوائله
بموتك من نحو القرية حاملة
ولو عاده كناته وحلائله
وقد مُنع الشفاء من هو نائله
وإن كل هم هم فهو فاعله
هبطت وماء منهل أنت ناهله
تعاوى على ظهر الطريق عواسله

إذ تبني اللوحة على توالى الأفعال وكأنها أحداث تتلاحق فهي ترى البدر كاسفاً ويأتيها خبر الموت ، وتذكر مشهد القتال ، وتعود إلى ماضى مرداس وفضله ، وتأتى إلى ليلا الحزين ، وفي زحام هذه الأحداث يأتى بطل الحدث موزعا بينها باكية وبين زوجها فارسا وبين قومه في حزنهم عليه وبكائهم القيم في موته وبين حوار طرحته من خلال القوم .

كما تتكرر لغة التجريد في مقدمات القصائد أو حتى في المقطوعات على التقليد الشائع بين الشعراء جميعاً منذ الجاهلية ، وكأن الشاعر يقصد إلى الحوار مع ذاته وإسقاط مشاعره من خلال هذا الحوار الداخلى كما رددت أطرافاً منه الخنساء في خطابها لعينها قائلة :

أم ما لعينك أم ما لها لقد أخضل الدمع سربها
أو قولها :

قذى بعينك أم بالعين عوار أم ذرّفت إذ خلت من أهلها الدار
ويأتى من الصيغ ما هو أكثر من ذلك مباشرة على الذات الشاعرة في خطاب العين على التكلم أو النداء :

يا عين جودى بالدموع فقد جفت عنك المراد
وأيضاً : بكت عيني وحق لها العويل وهاض جناحي الحدث الجليل

وهذا التنوع في الصياغة اللغوية يظل دالاً على طبيعة الحزن والحيرة التي تعيشها الشاعرة فمرة تتحدث بضمير الأنا قاصدة ذاتها بالطبع ، وأخرى بضمير الخطاب على لغة التجريد وهى تتحاور أيضاً مع ذاتها ، وثالثة تقصد فيها إلى خطاب العين أو إسناد كل أفعال البكاء لها ..

وهى تتخذ أدواتها التوكيدية من تحقق أفعال المضى كما رأينا آنفاً أو توكيدها بصيغ أخرى قسمية وردت كثيراً لدى الشاعرات وكأنها تأبى إلا أن يصدق جمهورها ما تقوله في رثاء أخيها على نحو ما تقوله الخنساء :

لعمر أبيك لنعم الفتى تحش به الحرب أجذاها

أو توجه دعاءها في صورة سلبية إلى من حمله إلى القبر فأسيهم في فراقها له :

ألا ثكلت أم الذين مشوا به إلى القبر ماذا يحملون إلى القبر
وماذا يوارى القبر تحت ترابه من الخير يابؤس الحوادث والدهر

وتبدو الصيغة القسمية أكثر تأكيداً على وفاتها لأخيها وكثرة بكائها عليه مدى الدهر :

فلا والله لا أنساك حتى أفارق مهجتي ويشق رمسى

بل تأتى الصيغة القسمية لديها في موضع الاستنكار وكأنها لا تريد أن تسمع ما بلغها من نبأ موت أخيها وعندئذ تجمع القسمين متواليين :

لقد صوت الناعى بفقد أخى الندى نداء لعمري لا أبالك يسمع

وما أكثر ربطها صيغ الدعاء بتأكيد مكانة المرثى بين بقية الرجال :

لعمري وما عمري على بهين لنعم الفتى أرديتُم آل خثعنا

وكما تنوعت صيغ القسم وتقاربت دلالتها نجد ذلك التنوع في الصيغ الدعائية التي ظلت تحمل دلالة واحدة حول أمنية الرائية في مصير طيب لأخيها ، فإذا هي تكثر من الدعاء له مما بدا جاهليا لديها وقريبا من الحس الإسلامي في بعض صيغه ، فإذا الخنساء تردد من هذه الصيغ قولها في أخيها :

أسقى الإله ضريحه من صوب دائمة الرهائم

وكذا قولها في الدعاء لأخوها :

سقى الله أرضا أصبحت قد حوتها من المستهلات السحاب الغوادية

أو قولها في صيغة أعمق دينيا :

رحمة الله والسلام عليه وسقى قبره الربيع خريفا

وكذا تتردد لديها صيغ الدعاء ربما لرغبتها في التخفيف من آلامها أو دعوتها الآخرين للمشاركة في أحزانها ، بل ربما قصدت إلى تكرار هذه الصيغ إذا ما تعلق بخطاياها للمرثى كأن تقول :

يا صخر كنت لنا عيشا نعيش به لو أمهلتك ملهمات المقادير
يا فارس الخيل إن شدوا فلم يهنوا وفارس القوم إن هموا بتقصير
يا لهف نفسي على صخر إذا ركبت خيل لخيال كأمثال اليعافير
يا صخر ماذا يوارى القبر من كرم ومن خلائق عفت مظاهر

أو قولها على المستوى الخطابى نفسه الذى تطبعه بطابع الاستسلام والحكمة :

يا صخر من لحواث الدهر أم من يسهل راكب الوعر
وأیضا في مخاطبة نفسها :

ألا يا لهف نفسي بعد عيش لنا بندى الختم والمضيق

أو في معاودة استسلامها من المنطق الحكيم السابق :

أذهب فلا يبعدنك الله من رجل لاقى الذى كل حى بعده لاقى

أو تستحثها الصيغة الندائية إلى مفارقات باكية بين الماضى والحاضر كأن تخاطب أخاها قائلة :

ألا يا صخر إن أبكيت عيني لقد أضحكنتي دهرا طويلا
بل ربما وجهت نداءها إلى ديك الفجر وقد حمل إليها همّ الموت ممثلا في خبر صخر
وعندئذ تصوغ الموقف في إيقاع قصصى كتيب :

ألا أيها الديق المنادى بسحرة هلمّ كذا أخبرك ما قد بدا ليا
بدا لى أنسى قد رزئت بفتية بقية قوم أورثونى المباكيا
فلما سمعت النائحات ينحنه تعزيت واستقينت أن لا أخاليا

وعلى هذا النحو يمكن أن نرصد نماذج لغوية كثيرة أسهمت في إسقاط التجارب لدى
الشاعرات من خلال هذا التنوع ، وتكوين الاستخدام اللغوى للألفاظ والتراكيب اللغوية
المختلفة على نحو ما أظهرته صور الأداء التقريرى المباشر خاصة في المقطوعات والأبيات
المفردة للشاعرة ، وكذا أساليب المعالجة التى ترمى إلى موازنة استخدام اللفظ والمعنى ،
على النزعات الخطابية بأساليبها المختلفة من أمر ونهى واستفهام وتعجب ، مع ذلك العمق
اللغوى الذى وجدناه متماسكا فى القصيدة الجاهلية ، مهترئا إلى حد واضح فى القصيدة
العباسية مع الجوارى والأجنبيات وتأثير الأعاجم على لغة الحياة اليومية التى زحف قليل من
ألفاظها إلى الشعر ، بالإضافة إلى ارتباط الشعر فى هذا الجيل بموجة الغناء التى تفرض
لغة سهلة واضحة وألفاظا متداولة ، وهو ما يتعلق كذلك بانتشار المقطوعة بشكل واضح
على حساب القصيدة .

ثم يبقى لهذا الدرس اللغوى والأسلوبى أهميته فى كشف الجوانب التصويرية التى
انتشرت أيضا فى القصيدة النسائية ، وما ازدحمت به من أنماط صياغية متميزة طبقا
للموضوعات والتجارب التى تعالجها القصيدة بين تقرير ومباشرة فى أحاديث الحكمة
أو لوحات الزهد والتصوف ، وبين لغة قصصية يغلب عليها سيطرة الحدث والبطل على
المستوى الجمعى أو الفردى ، كما يظهر الإفراط - قليلا - فى استخدام الصنعة اللفظية
أو القصد إليها ، إضافة إلى تلك الصيغ المكررة فى كثير من المواقف بما يحمله هذا التكرار
من دلالات صوتية أو معنوية أو نفسية .

كما يبقى فى هذا الجانب - وهذا بدهى - أن ذلك الاتساق اللغوى بين الشاعرات
وتجاربهن يعكس لنا طبيعة الفوارق على مستوى معجم الشعر الحساسى أو تجربة الحنين
أو الموقف الرثائى أو معجم المدح والسياسة ، أو التجربة الصوفية ، فلا يحتاج هذا الحديث
إلى البشاهد فكل الشعر شاهد على ذلك إذ يبقى للفظ اتساقه المؤكد مع طبيعة الموضوع ،

كل ما هنا لك أن الشواهد التي جاءت في هذا الجانب تكشف عن حجم هذا الاتساق ودلالته على العمق النفسى للتجربة لدى الشاعر .

وتسجل جملة هذه المواقف اللغوية فواصل مؤكدة بين ذلك الشعر النسائى فى بادية الجاهلية وبينه فى حاضرة الشرق فى بغداد أو الشام وبينه فى الأندلس ، إذ تظل اللغة ذليلاً على الحس الحضارى كاشفة عن انعكاساته فى كل قصيدة على حدة .



الفصل السادس

التشابه والتمييز

- ١ - التشابه .
- ٢ - التمييز .

وتعد هذه الدراسة ضرورية في هذا الموضوع بالذات إذا وضعنا في اعتبارنا كثرة الدراسات الأدبية التي تناولت شعر الشعراء ، في مقابل ندرة الدراسات التي ربما أتسقت مع ندرة شعر النساء أيضا ، وهنا يلح سؤال يرتبط بمشكلة هذا البحث أصلا وبالنتائج التي يمكن أن يصل إليها ويرصدها ، فهل من الممكن أن نطمئن إلى فواصل دقيقة بين الشعر لدى الرجال وبينه لدى الشاعرات ؟ وما حجم هذه الفواصل ؟ وما قيمتها في الدراسة الاجتماعية والفنية على مستوى التجارب المختلفة التي تمر بها الشاعرة أو الشاعر ؟ وما علاقة هذا كله بطبيعة الظروف والدوافع وأساليب التعبير والتصوير التي عرضنا لها في الفصل السابق ؟ كما تظل الظواهر المتشابهة من الأهمية بمكان وذلك لأنها تنم عن قاسم مشترك في الوجدان البشري بصرف النظر عن الرجل أو المرأة ، وربما دلت على سيطرة كاملة للحس التراثي حين يسود بين المبدعين دون فواصل ، فلا يجب أن نأثى على الحس التراثي مثلا لنقصه على فريق دون آخر ، فهنا يأتي التشابه إلى جانب ما يظهر من أساليب معالجة فنية تبدو مرتبطة أصلا - بالنسق الاجتماعي والمستوى المعرفي للشاعرة ، مما ينعكس في إبداعها وتظل له أهميته ودلالاته . ومع ألوان التشابه هذه وصور التميز نعاود الكرة في ختام هذا الدرس مع الشاعرة العربية لنعرف ما لها وما عليها في كل من الموقفين على السواء .

(١)

محاور التشابه

ونقصد به - ببساطة - مواضع الالتقاء بين الشاعرات والشعراء أو - بمعنى أدق - ذلك القاسم المشترك الذي نلتصق به حركة القصيدة فلا نكاد نفصل فيها بين التجربة النسائية وتجربة الشاعر ، ومن ناحية أخرى ما يكشفه الاتفاق في أساليب المعالجة الفنية التي قد تبدو على درجة من التشابه نفسه وربما التطابق بين الشعر النسائي وشعر الشعراء .

ومن أغرب صور التشابه التي نلتقي بها أن نرى الشاعرة فارسة على طراز الشاعر الفارس الذي كانت تهنأ به القبيلة لأنه المدافع عنها بلسانه وسيفه على السواء ، والفروسية من أخص سمات الرجل بل هي الرجولة ذاتها ، وما أكثر تغنى الشعراء بها وإبرازها في بطولاتهم المتنوعة سواء في صورة البطل المحارب أو المقاتل أو الذي تعف نفسه عند توزيع الغنائم ولا يزاحم القوم عليها ، أو ذلك الفارس الإنسان التي يعتد بقدرته على حماية قومه ،

أو ذلك الذى ينجد المستغيث من أهوال الصحراء المفزعة ، أو ما يشبه هذا كله من مواقف المروعة والشهامة وحق الجوار وفك أسر المحتاج وإغاثة الملهوف ، مما يعد خاصة مميزة لشعر الرجال ، ومن هنا تأتى غرابة المشاركة النسائية فى هذا النمط ، لا لأن المرأة تخرج عن طبيعتها الأنثوية ، ولا لأنها تبدو مسترجلة ، وربما لأنها تريد مشاركة الرجل فى أصعب مواقفه وأكثرها شراسة وعنفا فتظهر الشاعرة الفارسة التى تحارب فى الغزوات وتدخل الميدان كما كان من سلوك صفية بنت عبد المطلب التى شهدت مع رسول الله ﷺ عدة غزوات ، ويذكر أنها فى يوم أحد قامت ويدها رمح تضرب به وجوه القوم وتقول « انهزمت على رسول الله » فلما رآها النبى قال لابنها الزبير « القها فأرجعها لاترى ما بشقيقتها حمزة بن عبد المطلب » وكان حمزة قتل ومُثل به فلقيها وقال لها « إن الرسول يأمرك أن ترجعى فقلت : ولم ؟ فقد بلغنى أنه مُثل بأخى وذلك فى الله عز وجل قليل ، فما أرضانا بما كان من ذلك ؟ لأحتسبن ولأصبرن إن شاء الله » فنحن هنا أمام فارسة من طراز خاص ترسمها تفاصيل الرواية ، أمام فارسة صبور تتجلد وتصبر على الخروج إلى الغزو ، فإذا ما خرجت بدت أشد صمودا لاتعرف الفرار أو الإدبار ، فإذا خشى عليها من خبر قتل أخيها بدت فارسة مسلمة قادرة على التحمل ومواجهة الخطب من منطقها الإيمانى الواضح حين تحتسب عند الله أجر أخيها وتظل على صمودها ، ومن رثائها كفارسة لأخيها الفارس الشهيد مرّ بنا قولها :

أسائلة أصحاب أحد مخافة	بنات أبى من أعجم وخبير
دعاه إله الحق ذو العرش دعوة	إلى جنة يحيا بها وسرور
فو الله لأنساك ماهبت الصبا	بكاء وحزنا : محضرى ويسيرى
فياليت شكوى عند ذلك وأعظمى	لدى أضبع تعادنى ونسور

وهذه خولة بنت الأزور وقد مرت بنا قصتها فى إنقاذ أخيها من أسره ، وهى تقتحم الميدان فتسبق الفرسان فى ثيابها السوداء وتتلطخ ثيابها وسلاحها بالدماء ، ويصبح خالد والمسلمون طالبين من الفارس المثلث أن يكشف عن نفسه فيميل عنهم إلى أن يرد تحت إلحاح مطالبة خالد بمعرفته فإذا به صوت نسائي يقول له « ياأمير المؤمنين أنا لم أعرض عنك إلا حياء منك ، فأنا من ذوات الخدور وبنات الستور » فتزداد دهشة خالد ويسألها من تكون ؟ فتقول أنها خولة بنت الأزور ، كانت مع بنات العرب وقد أتاها أن أخاها ضراراً أسير فركبت وفعلت ما فعلت حتى انتصر القوم وراحت تسأل عن أخيها فلم تعرف عنه خبراً فراحت تبكيه شعراً من مثل قولها :

أبعد أخى تلد الغمض عيني	فكيف ينام مقروح الجفون ؟
سأبكي ماحييت على شقيق	أعزّ على من عيني اليمين

وإذا هي تجعل نفسها فارسة صلبة صلابة الرجال حين تتحدث بضمير الجماعة :

وإننا معشر من مات منا فليس يموت يموت المستكين
وقالوا : لم بكائك ؟ فقلت مهلا أما أبكى وقد قطعوا وتينى ؟

وتستكمل الرواية بإصرار الفارسة على البحث عن أخيها حتى تعرف مكان أسره فتخلصه من أسره وقد تزعمت كتيبة من الفرسان . وهي رواية تحمل أكثر من دلالة على شجاعة المرأة التي جددت في البحث عن أخيها وهو أسير الحرب ، فهي إذن بصدد موقف حربي قد يعجز الرجال عن اقتحامه إذا أخذنا بتصوير عبد يغوث لحالته حال أسره وكيف يعتب على قومه تركه أسيرا تقوم على أسره امرأة عبشمية على حد تصويره . فإذا كانت صفية قد استسلمت وهي طبيعي - لمقتل أخيها واحتسبته عند الله شهيدا ، فموقف الأسير هنا يختلف ويتوقف الأمر على بطولة أخته التي لم نشأ أن تكيه فحسب بل جددت في البحث عنه فكانت قائدة لا تعرف الكلال ولا التخاذل إلى أن عثرت عليه بعد عناء ومشقة .

فإذا قلنا بخروج المرأة فارسة واستمرارها في الميدان رأينا جوانب أخرى أشد عمقا وأكثر غرابة فهي تقاتل وتجهز الجيوش وتحسن الإعداد وتنفق ماله في ذلك الإعداد الحربي ، وتسهم بشعرها في رثاء المدينة وسكانها كذا ما حل بهم الأذى على نهج عائشة العثمانية حين صورت الموقف الحربي في مكة المكرمة قائلة :

إلى الله أشكو مقام العدا	بمكة قد حاصروها حصارا
وأسرى تقطع أيديهم	فماتوا صفوفا وماتوا حذارى
فيا قرية كنت مأوى الضعيف	إذا لم يجد في سواها قرارا
ومأوى الغريب ومأوى القريب	وآمنة ليلها والنهارا
سأبكي قريشا لما نالها	وبذلها الخوف دارا فدارا
وأضحوا عبأديد قد شرّدوا	وحلوا الجبال وحلوا القفارا
بجيران بيتك حل النكال	وقد عز من كان الله جارا

فهو شعر يصدر عن فارسة ذات حس حربي واضح حين تتحدث عن الحصار وموقف الأعداء وما يصنعونه بالأسرى وكيف يموتون ثم تقارن بين ماضي المدينة وحاضرها لتبرر بكاءها عليها . . ومن هنا يصلح شعرها هذا لأن يكون شاهدا على رثائيات النساء للمدن كجزء من الفن الرثائي الذي تعرضنا له على المستويين الرسمي والأسرى . بل قد يصل أمر الاعتراف بمشاركة الفارسة أن تشارك أيضا في الغنائم على نحو ما يروى عن هند بنت أثالة بن عباد بن عبد المطلب وما كان من صحبتها لرسول

الله ﷺ في غزواته وقد حضرت يوم أحد وردت على هند بنت عتبة ما قالته في هجاء المسلمين وشياتها بهم ، فقالت في الرد عليها :

خزيت في بدر وبعد بدر يا بنت رقياع عظيم الكفر
صبحك الله قبيل الفجر بالهاشميين الطوال الزهر
بكل قطاع حسام يغرى حمزة ليشى وعلى صقري
إذ رام شيب وأبوك غدري فخطبنا منه ضواحي النحر
ونذرك السوء فشر نذر

وعلى هذا نلتقى بالشاعرات المقاتلات في مواطن كثيرة على نحو ما مر بنا من حديث الخوارج أيضا من النساء على نحو ما كان من أم عمران الراسبي وأم حكيم ، أو ما كان من امرأة المختار بن عوف بن حمزة التي قالت ترنجز وهي ترنم بيعها حليها لتشتري سيفاً فتقول :

أنا ابنة الشيخ الكريم الأعم
من سال عن اسمي فاسمى مريم
بعث سوارى بسيف مخدّم^(١)

كما مر بنا قول امرأة خارجية وكانت أقامت في عسكر الضحاك سنين :

تركت رعباً لنا مه وجئت رعباً مسه قاتل
شتان هذا بدم سائل وذاك منه غسل سائل
مطعمون ذاكم منه في لذة وأم مطعون بذا ثاكل
مروا بنا نرجع إلى ديننا فكل دين غيره باطل
وملة الضحاك متروكة لا يجتبيها أحد عاقل^(٢)

فهى تبني موقفها الفنى على طريقة شعراء الخوارج الذين لا تشغلهم إلا أدوات القتال بين سيوف وأرماع ، ودماء تسيل وقتيل يسقط ويظعن ، وهمهم في ذلك كله الدفاع عن دينهم ، والأمر بالمعروف والنهي عن المنكر . بل إن رثاء المرأة الخارجية راح يدور في الإطار نفسه الذى رثى به الخارجى نفسه أو رفاقه فكل حوارته حول التضاحم على الموت والاستشهاد وورود حياض المنية دفاعاً عن دينه على نحو ما قالت امرأة من بنى سليط ترثى مرداساً وأصحابه قائلة :

(٢) شعر الخوارج ٢٠٧ .

(١) شعر الخوارج ٣٢٢ .

سقى الله مرداساً وأصحابه الألى ثووا معه غيثاً كثير الزماجر
فكلهم قد جاد الله مخلصاً بمهجته عند التقاء العساكر
وهذه صيغ الخارجى فى القتل وإراقة دماء المسلمين تهدد بها أم الجراح العدوية فى قولها :

فلست بناج من يد الله بعد ما هرقت دماء المسلمين بلام
وما بعد مرداس وعروة بيننا وبينكم شىء سوى عطر منشم
وعلى هذه الطريقة كانت رثائية عمرة أم عمران بن الحارث الراسبى لابنها فى يوم دولاب وقد قتل مع نافع بن الأزرق :

الله أئد عمراناً وطهره وكان عمران يدعو الله فى السحر
يدعوه سرا وإعلاناً ليرزقه شهادة بيدي ملحادة غُدر
ولى صحابته عن حر ملحمة وشد عمران كالضغامة المصّر
فهى تشكل صورتها من منطق خارجى ترصد فيه سلوك الخوارج الدينى فى سهرم المتواصل ، وقطعهم الليل فى قراءة القرآن ، والدعاء ليرزقهم الله الشهادة التى يتسابقون إليها ، وهم أهل حروب وملاحم لا يعرفون الفرار أو الجبن أو الإذبار .

وكان من النساء من شارك علياً موقفه ضد معاوية فى يوم « صفين » على نحو ما ورد قبل ذلك من موقف بكارة الهلالية التى ردد عمرو بن العاص شعرها أمام معاوية إذ قالت هاجية له :

أترى ابن هند للخلافة مالكا هيهات ذاك وما أراد بعيد
متك نفسك فى الخلاء ضلالة أغراك عمرو للشقا وسعيد

تقصّد بذلك عمرو بن العاص وأخاه سعيدا . .

على أن المشاركة الشعرية للمرأة بهذه الصورة كانت رد فعل لمشاركتها الفعلية الخروج إلى ميادين القتال فهى تصف على الحقيقة ما تراه ، وتحكى الروايات عن هذا الخروج على ما عرضه أبو الفرج من تعلق امرأة من بنى أسد بالحكم بن عمرو بن عبد الله وقد أردفها خلفه ، فأخذت بضفيرته ومالت به فصرعته ، فعطف عليها عبد الله بن مالك بن عُدس فضرب يدها بالسيف فقطعها وتخلصه ^(١) .

(١) الأغانى ٢٩/٥ .

وفى غير ميدان الحرب سنجد المشاركة واردة بين الشاعرة والشاعر فى مواقف كثيرة ، ولكن البداية كانت حول ما يتصور أنه غريب على عالم المرأة لأن تكون فارسة وشاعرة ، على طريقة الشعراء الفرسان . وتمتد هذه الفروسية إلى دورها السياسى الذى رأيته فى موقفها من الصراع بين على ومعاوية ، ولدى غيرها من شاعرات نظمن الشعر فى الرثاء السياسى لعلى ولعثمان ، وكذا ما نظم فى يوم صفين ، وما قالته معلنة عداها الصريح لبنى أمية كما قالت بكارة :

وقد كنت أرجو أن أموت ولا أرى فوق المنابر من أمية خاطبا
فالله آخر مدتى فتناولت حتى رأيت من الزمان عجائبا
فى كل يوم للزمان خطيبهم بين الجميع لال أحمد عائبا

فلإذا هى تعلن صراحة موقفها من البيت الحاكم دون أن تنصاع لتعاليمه ولأن نخضع لرهبته ، بل تمنى أن تكون منبتها قد وافتها قبل الحاكم الأموى ، ولذا عدت حكمهم من عجائب الزمن ، فهم يعيرون آل البيت ، وكان الشاعرة تعلن رؤيتها السياسية للحاكم الذى اغتصب الحكم ، وتسجل ولاءها للعلويين وقد ضاعت منهم الخلافة . وقد رأينا فى حوار سابق - نموذجا من شكوى الشاعرة لبعض الولاة وكيف راح عبد الرحمن بن الحكم يتصف لها لتقول منتقدة هذا الوالى :

فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش اضحى فى مغالب كاسر

كما يمكن تلمس شىء من هذه الصور المتشابهة فيما نظمته المرأة من شعر جمعت فيه بين الفخر والمدح ، وظهرت فيه الأنا من خلال الجماعة ، فتكاد ليلى الأخيلية تلتقى مع عمرو بن كلثوم فى هذا الفخر الحماسى الحربى الجماعى الذى يحمل نبرة قومية عنصرية ينسب فيه ذاته ، وهى أيضا كذلك حين تقول :

نحن الأخاييل لايزال غلامنا حتى يدب على العصا مذكورا
تبكى الرماح إذا فقدن أكفنا جزعا وتعرفنا الرفاق بحورا
والسيف يعلم أننا إخوانه حران إذ يلقى العظام بتورا
ولنحن أوثق فى صدور نسائكم منكم إذا بكر الصراخ بكورا

فلإذا ما تجاهلنا الشاعرة هنا صعب أن نتبين من قال هذه الأبيات : أشاعر أم شاعرة ؟

وفى اللوحات الحكمية أيضا نتلمس ملامح لهذا التشابه ، وهذا طبيعى ، إن تجارب الحياة مطروحة أمام أبناء الجيل الواحد دون تفرقة بين رجال ونساء ، وليست الحكمة إلا

تقريراً حول خلاصة تلك التجارب مما يعكس - بالضرورة - هذا التشابه على نحو ما سجلته ليلي الأخيلية من تجارب في لوحها الحكيم التي تكاد تلتقي مع لوحة زهير حيث تقول :

لعمرك ما بالموت عار على الفتى	إذا لم تصبِه في الحياة المعابر
وما أحد حي وإن عاش سالماً	بأنخلد ممن غيَّته المقابر
ومن كان مما يحدث الدهر جازعاً	فلا بد يوماً أن يرى وهو صابر
وليس لذي عيش عن الموت مقصر	وليس على الأيام والدهر غاير
ولا الحى مما يحدث الدهر معتب	ولا الميت إن لم يصبر الحى ناشر
وكل شباب أو جديد إلى بلى	وكل امرئ يوماً إلى الله صائر
وكل قرينى إلفة لتفرق	شتاتاً وإن ضنا وطال التعاشر

وهي لوحة تدور حول محور واحد وهو الموت الذي تجمع حولها الشاعرة خلاصة تجاربه مع الدهر والفتى والشيخ والقبر والصبر والبلى .

بل إن حوارها حول فلسفة الموت وحتميته يتطابق أيضاً مع ما ينظمه الشعراء بل يفوقه في صدق التصوير على طريقة تريف جارية المأمون حيث تقول :

إننا إلى الله فيما لا يزال لنا	من القضاء ومن تلوين دنيانا
دينا نراها ترينا من تصرفها	ما لا يدوم مصافاة وأحزاننا
ونحن فيها كأننا لانزايِلها	للعيش أحيائنا يتلون موتانا

ويأتى حديث الرحلة وتصوير مشاهد المعاناة وصولاً إلى المدحج نمطا من الإلحاح النسائي على التشبه بالرجال في مثل هذا السلوك الذي لا تتصور أنه قد ظهر بالفعل على أرض الواقع إلا من خيال الشاعرة أو رغبتها في تقليد الشاعر الذي كثيرا ما جعل حديث الرحلة مدخلا ضروريا لحديث المدح حتى وإن لم يمر بالتجربة هو أيضا ، ولكنها صارت تقليدا أصيلا يحرص عليه الشعراء ويتمسكون به وهو مانجده واردا في شعر ليلي الأخيلية حين تقول معاوية :

معاوى لم أكد آتيك تهوى	برحلى رادةً الأصلاب ناب
قريح الجفن يفرح أن يراها	إذا وضعت وليَّتها الغراب
تجوب الأرض نحوك ماتأنى	إذا ما الأكم قنعها السراب
وكنت المرتجى وبك استغاثت	لتنعشها إذا بخل السحاب

فهى تنطلق إلى تصوير لوحة العناء ووعناء السفر من خلال ناقة قوية ، قد بلغ منها

الرهق مبلغا على الرغم من صلابتها وقوتها وخبرتها بالطريق ، ولكن طول الطريق أتعبها وأرهق جفونها وهي تصر على الوصول إلى معاوية تحتاز الصحراء بمتاعبها وأهوالها ومخاوفها لتنتظر الراحة في دار العطاء عنده . . وبذا تكون ليلي قد توقفت عند : تصوير رحلتها إلى الخليفة تصوير الناقة من خلال خبرتها بالصحراء - تصوير جسد الناقة وصلابتها - إصرارها على الوصول إلى الممدوح - تصوير أجواء الصحراء المخيفة خاصة مشهد السراب - الختام بالأمل في الوصول إلى مصدر الرخاء ، وكأنها بهذه المشاهد تستكمل مسيرة شاعر المدح الذي شغلته هذه المقومات بالتحديد حتى استوقفت ابن قتيبة لتحديد دوافع الشاعر إلى عرضها من منطق إيجاب الحقوق وذمامة التأميل على حد تصوره . وقد رأينا حسانة التميمية في مدحها عبد الرحمن بن الحكم وهي تتحدث أيضا عن رحلتها ولكن في إيجاز شديد كأنها تؤدي واجب الولاء لهذا التقليد العريق فتقول :

إلى ذي الندى والمجد سارت ركائبى على شحط تَصْلَى بنار الهواجر
ويبدو أن هذا المستوى التصويرى السريع أصبح هو السائد بين الشعراء بل هو سمة من سمات مشاهد الرحيل لديهن إذ تصبح الرحلة جزءا من شكوى الشاعرة فهي جزء من عناء حياتها التي تريد تصويرها كما رأينا في دخول الحجناء على العباسية قائلة :

أتيناك يا عباسة الخير والحيا وقد عجفت أدم المهاري وكَلَّتْ
وماتركت منا السنون بقية سوى رُمَّةٍ منا من الجهد رُمَّتْ

حيث ربطت بوضوح بين عناء السنين وما أصابها من التعب والجهد بما صورته من تعب الإبل وقد أصابها الكلال والهزال عبر متاعب الصحراء وأجوائها .

وعلى المستوى النفسى نفسه لدى الشعراء ترسم الشاعرة طريقها إلى الممدوح وسيلة إلى الخلاص وقد تردد نفس الصور نفسها التي رسمها الشعراء على ماكان من أبى نواس حين حرم ظهور الإبل على راكبيها بعد وصولها إلى الأمين في قوله :

وإذا المطى بنا بلغن محمدا فظهروهن على الرجال حرام
إذ تصوغ ليل الأخيلىة قبله بزمان طويل هذا المشهد وربما تأثر به أبو نواس نقلا عنها إذ قالت في مدح مروان بن الحكم :

إذا ما أنيخت بابن مروان ناقتى فليس عليها للهبانيق مركبى
أدلت بقربى عنده وقضى لها قضاء فلم ينقض ولم يتعقب
فإنك بعد الله أنت أميرها وقنعناها من كل خوف ومرغب

فهى تشغل بإناخة الناقة عند الممدوح إذ لا تحتاج إلى رحيل بعد ذلك فسيكثر لها العطاء ويريحها من كل مخاوف ويحقق لها كل الرغائب .

وانتقالا إلى لوحة الغزل تتراءى لنا كثير من جزئياتها على لغة القاسم المشترك بين الشاعرة والشاعر منذ تداخل الأسلوب بين الغزل والمدح فيما يسميه البلاغيون لف الغزل بالمدح على طريقة بدعة الكبيرة حين دخلت على المعتصم بالله وهو يشكو الشيب في لحيته ورأسه فتقول له « عمرك الله ياسيدى حتى ترى وَلَدَ ولدك قد شابوا ، فأنت والله في الشيب أحسن من القمر ثم قالت له شعرا :

ماضرك الشيب شيئا بل زدت فيه جمالا
قد هذبتك الليالى وزدت فيه كمالا
فعش لنا في سرور وانعم بعيشك بالا

إذ أنها تتخذ من الشيب مجالا للشناء والإعجاب بالممدوح وهو مالم يصنعه الشعراء في هذه المنطقة من المدح إلا أن يأخذوا من الشيب معيارا للحكمة والتعقل والروية ، فإذا الشاعرة تتجاوز هذا فتحيل الصورة إلى ضرب من الغزل تجعل فيه الشيب نمطا جماليا في الممدوح يزيده حسنا وكمالا ، وتدعوه بطول العمر ، ويبدو أن رضا الممدوح عن هذا التصوير قد دفعها الى طرح المزيد منه لتزداد منه قربا ، ويزيد هو من عطائه لها فتقول :

إن تكن شبت يامليك البرايا لأمر غانيتها وخطوب
فلقد زادك المشيب جمالا والمشيب البادى كمال الأديب
فابق أضعاف ما مضى لك فى ع ز وملك وخفض عيش وظيب

ولذا تبدو الشاعرة هنا في موضع اللقاء والبعد عن سلوك الشاعر معا إذ لونت حديثها عن الشيب بهذا اللون الغزلى الخاص الذى لم نعرفه في مدائح الشعراء .

أما عن شعر الغزل كموضوع خاص فسنجد كثيرا من ألوان التشابه يعكسها تصوير الشاعرة لهذا الغزل التقليدى على طريقة الرجال إذ تجمع بين تصوير لواعج الهوى ومقاييس الجمال وكأنها تزهب بنفسها أو بينات جنسها ، ومع هذا لاتعدم حديث الفراق والسلو والهجر والعهد والبعد وما أصابها من العياء إذ تقول شهدة بنت الإبرى :

حملته ثقل السلو فلم يُطق فأطعته في طرحه وعصانى
سلبته يوم الدوحتين طليعة نزلت بهذا الحى من غطفان
حتام تفرط في الصبابة أضلعي وتلح في عبراتها أجفانى

ياحادي البكرات هل لك رَوْحَةٌ بالعمر عند مسارج الرعيانِ
فتذكر الناسين عهدى بالحمى فجديده أبله مَنْ أبلانى

فهى تدير لوحتها حول السلو والعجز عنه وكيف عصاها السلو ، وأذل قلبها لتذكر يوم الرحيل وما أصابها من حزن الفراق ولوعة البين بين ما تحمله الضلوع وما تكشفه العبرات كلما نظرت إلى البرق من ناحية ديار المحبوب ، ولذا تغير اتجاهها لتعود بالذكرى إلى محادثة الحادى ومسارج الرعيان لعلها تجد فى هذه الذكرى سلوى عن آلام واقعها . . وهى فى هذه اللوحة تردد الإيقاعات الغزلية نفسها التى شغل بها الشعراء من تمزق النفس بين الرغبة فى السلو والعجز عنه ، ومشاهد الرحيل للطعائن ، والجمع بين حزن القلب ودمع العيون ، والحنين إلى الماضى من خلال الذكريات .

ومن اللوحات المصاحبة لحديث الغزل مشاهد الطيف التى شاعت فى قصيدة الغزل العربية وهى مانجد لها نظائر - على ندرة شديدة - فى شعر المرأة على نحو ما نظمته بدر التمام بنت البارع فى قولها ^(١) :

جمالك بين الورى عاذرى وذكرك فى ليلتى سامرى
فلا صَحَّ ودك أنى سلوتُ ولاجال حُبك فى خاطرى
أما لان قلبك يهاجرى ولارق للمدنف الساهر؟

وكانها تصرح بغزلها فى الرجل وتشير مجرد إشارة إلى الطيف من خلال ذكرى الليل والسمر ، ولذا تشكو الهجر والفراق وتعاود الحديث عن السهر الذى يحتل مشهد الطيف ، وهو ما تصرح به فى مشهد آخر تقول فيه :

يبدو وعيدك قبل وعدك وبحول منعك دون رفدك
ويزور طيفك فى الكرى فحمد طيفك لابحمدك
لم لاترق للذ عبدك وخضوعه فتفى بعهدك !

فهى تصرح بالطيف والكرى تصريحها بالوعد وخلفه والذل والعبودية فى حبها . وكيف تنتظر من ذلك مخرجا عن طريق هذا الطيف . ومن الطريف أن نجد ضروبا من هذا التشابه بين الشعر الغزلى للشاعر والشاعرة حين نجدها تحيل اللوحة الغزلية إلى حوار حول غزلها فى زوجها مما يذكرنا بموقف الشففى من زوجته فى تأنيته المشهورة :

ألا أم عمرو أجمعت فاستقلت وماودعت جيرانها إذ تولت

(١) نزهة الجلساء ٣١ ، ٣٢ .

فإذا لوحة شبيهة تنظمها امرأة يزيد بن سنان وهي تشكو فراق زوجها وكيف تحن إليه
ليلها ونهارها لغيبه عنها سنوات طوالا في غزوة باليمن إذ انشدت تعبر عن تجربة الحب
والحنين قائلة :

تطاول هذا الليل فالعين تدمع	وأرقنى حزنى فقلبى موجع
فبت أقاسى الليل أرعى نجومه	وبات فؤادى عانيا يتقرع
إذا غاب منها كوكب في مغيبه	لمحت بعينى آخرا وهو يطلع
إذا ماتذكرت الذى كان بيننا	وجدت فؤادى للهوى يتقطع
وكل حبيب ذاكر لحبيبه	يُرْجى لقاه كل يوم ويطمع
فذا العرش فرج ماترى من صبابتى	فأنت الذى ترعى أمورى وتسمع

فإذا بالشاعرة تجمع بين حنينها ولهفتها على غياب زوجها فتترنم بأنشودة حب خالدة
ترتبط بحياتها الزوجية المقدسة ، ولذا تزدحم الصورة بألوان الصدق والوفاء إزاء ماتحسه من
طول ليلها وبكاء عينها وماأصابها من الأرق والحزن ، وماأصاب قلبها من التعب والرهق ،
فهى لاتبيت ليلها ولاتعرف للنوم طعما بل تبيت ترعى نجوم الليل شديدة اليقظة والسهر ،
وكأنها تعد الكواكب ماطلع منها وماأذن بالمغيب ، وهى فى هذا الأرق تعيش مع عالم
الذكرى التى كانت بينها وبين زوجها ، وكأن قلبها يتمزق شوقا إليه وإلى ذكرياتها معه ،
ولذا يداعبها الأمل فى لقائه ، وهى تصر على أن تذكره على أمل هذا الانتظار ثم تدعورها
أن يفرج كربتها بعودتها إليه حيث لم تجد راعيا لأمرها ولا مستمعا لشكواها إلا ربا .

وربما ظهرت مناطق أخرى لالتقاء الشاعرات بالشعراء فى هذا العالم الغزلى الذى
تعددت فيه المدارس وتنوعت الاتجاهات بين عفة وصراحة وفحش ، فإذا نحن نلتقى
بالشاعرة وهى تصرح بغزلها وكأنها أزالمت مسحة الحياء من عالمها على نحو مانرى عند فضل
الشاعرة وهى من شاعرات اللهو والمجون فى العصر العباسى وهى تسجل غزلها الصريح
فى غلام يدعى « بنان » أمام سعيد بن حميد وكان يحبا لها فتقول :

يامنْ أطلتْ تفرسنى	فى وجهه وتنقُسى
أفديك من متدل	يزهو بقتل الأنفس
هبنى أسأت وماأسأت	بلى ، أقر أنا المسى
أحلفتنى ألا أسا	رق نظرة فى مجلس
فنظرت نظرة مخطيء	أتبعته بتفرس
ونسيت أنى قد حلف	ت فما عقوبة من نسى

فهى تبدو ذليلة فى نظرتها وحبها ، وهى لاتنسى أن تتحول بلهجتها إلى مسلك المرأة المنفصل من مسالك الشعراء حين يقابل سعيد موقفها من الغلام بموقفه من جارية فتثور الغيرة فى قلب فضل وترسل إليه بقولها :

ياعالى السن سىء الأدب	شبت وأنت الغلام فى الطرب
ويحك إن القيان كالشرك الـ	منصوب بين الغرور والعطب
لايتصدئن للفقير ولا	يطلبن إلا معادن الذهب
بينا تشكى هواك إذ عدلت	عن زفرات الشكوى الى الطلب

وكان الشاعرة تعبر عن حبها سعيدا مرتين : الأولى حين تعتذر عن موقفها من الغلام فتنتظر عقوبة من نسى على حد تعبيرها الاستفهامى ، والثانية حين تسجل غيرة المرأة من أخرى فهى تلوم سعيدا وتهزأ به فتراه يجمع بين كبر السن وسوء الأدب ، وتحذره من شرك القيان وسلوكهن وهن لايبغين إلا المال والجاه ، وكأنها تريد أن تقنعه أن الجارية لاتبه بل تحب ماله فى محاولة لصرفه عنها . وتبدو هذه الظاهرة وقد تكررت فى موقف ولادة وابن زيدون حين أحست ميله إلى جاريتها السوداء عتبة فراحت تعلن عليه حرما وسخطها فى مقابل تذللها واستعطافه إياها ، ولكنها رصدت موقفها على النهج نفسه الذى رأيناه عند فضل فقالت :

لو كنت تُنصف فى الهوى ما بيننا	لم تهو جاريتى ولم تتخير
وتركت غصنا مشمرا بجماله	وجنحت للغصن الذى لم يثمر
ولقد علمت بأننى بدر السما	لكن ولعت لشقوتى بالمشتري

فهى تكاد تتغزل فى نفسها أمام موقف الغيرة الذى تعيشه أميرة إزاء جاريتها السوداء ، فتفرق بين الغصن غير المثمر وبين الغصن المثمر ، الذى ازدان جمالا بأزهاره وثماره ، ثم تقارن بين بدر السماء منسوباً إليها وبين المشتري مما لايرى منه شىء يوحى بجمال يقاس إلى جمالها . . .

كما يرد وجه التشابه فى مواقف الصراحة التى لا تتحرج فيها المرأة من تصوير مشاعرها وحسها الغزل إزاء الرجل كما صنعت أنس القلوب من مغنيات المنصور بن أبى عامر الأندلسى حين عرضت موقفها المتوله قائلة :

يالقومى تعجبوا من غزال	جائر فى محبتى وهو جارى
ليت لو كان لى إليه سبيل	فاقضى من الهوى أوطارى

فإذا هي تشكو ضيقها بسلوك الرجل إزاءها وهي تعلن سعيها خلفه بهذه اللفظة التي رصدتها من الأميرات عليه بنت المهدي وهي تمزج غزلها بحكم غزلية تكررت بعدها حين قالت :

أما والله لوجوز ت بالاحسان إحسانا
لما صد الذي أهوى ولاقللاً ولاخانا
رأيت الناس من ألقى عليهم نفسه خانا
فزُرَّ غبا تزد حبا وإن حملت أشجانا

وعند شاعرات هذا النمط الصريح من الغزل نجد ربطا واضحا يشده إلى مجونهن ولهو هن ، وإذا بالشاعرة تبرر سلوكها الماجن على طريقة أبي نواس في مسألة الإرجاء وانتظار العفو الإلهي ، فتقول عليه مبررة لهوها بموضع يسمى طيرناباذ وقد نما إلى الرشيد لهوها فغضب وراحت تبرر الموقف في قولها :

أى ذنب أذنبته أى ذنب ' أى ذنب لولا رجائي لربى
بمقامى بطيرناباذ يوما بعده ليلة على غير شرب
ثم باكرتها عقارا شمولا تفتن الناسك الحليم وتصبى
قرفقا قهوة تراها جهولا ذات حلم فراجة كل كرب

فهى تبدو نواسية الاتجاه إزاء نظرتها إلى العفو الإلهي ، ثم في ارتكابها المعصية ومجاهرتها بها بين شمول وبكور ينسى فيها الحليم عقله ويتجاوز المكروب حزنه .

وإذا كان الرشيد قد ضاق بسلوكها حتى نظمت تبريرا له فقد انصرفت بعد موته عن هذا الاتجاه حتى أرغمها الأمين على العودة إليه ، فلم تزل تجمع بين الصورتين الغزلية والخمرية فتقول :

لاتشرب الراح بين المسمعات وزرّ ظبياً غريرا نقى الخد والجيد
قد رنحته شمول فهو منجدل يحكى بوجنته ماء العناقيد

كما يظل واضحا في منطقة التشابه الغزلى ذلك الحديث المتكرر عند الواشى والعاذل والرقيب وهو من أصداء المدرسة العذرية في العصر الأموي أو بقايا من حس التيمين منذ الجاهلية ، فإذا الشاعرة تشكو البين والفراق والهجر على طريق ولادة حين كتبت الى ابن زيدون .

ألا هل لنا من بعد هذا التفرق سبيل فيشكو كل صب بما لقي
وقد كنت أوقات التزاور في الشتا أبيت على جمر من الشوق محرق

فكيف وقد أُمسيت في حال قَطْعَة
تمر الليالي لأرى البين ينقضي
لقد عَجَّلَ المقدور ماكنت أتقي
ولا الصبر من رِقِّ التَشَوُّقِ مُعْتَقِي
سقى الله أرضاً قد غَدَّتْ لك منزلاً
بكل سلوب هاطل ألْوَلْ مغرق

فهني تعلن لهفتها عليه وشوقها إلى لقائه فتشكو مايشكو الصب من ألم الفراق وتكشف
حجم شوقها وكأنها تبيت على جمر يحرقها ، وتجمع بين صور كآبة الليالي وعدم انقشاع
سحابة البين وعجز الصبر عن تحمل آلامها ، ولذا تنهى الموقف بهذا الصيغة الدعائية التي
ربما جلبت شيئاً من هدوء النفس وسكينة القلب .

تبقى بعد هذه الألوان من التشابه مايرد من الحديث الغزلي في شعر النساء وهن
يتنكبن طريق الرجال في مسألة الكنى الغزلية وعدم إفصاح المحب في كثير من الأحيان عن
الاسم الحقيقي لمحبوبته إذ ربما أخذ منحى رمزياً يستحسن فيه إخفاء اسمها على نجو
ما فعل العباس بن الأحنف حين أخفى اسم محبوبته وأذاع في شعره تمويهاً أنها فوز ، وقد
رأينا من هذا الموقف صورة في شعر عليّة فيما يتعلق بفتاها (طل) حين رمزت إليه بـ (ظل)
أو بـ (غل) ، أو حتى ماكانت تكتمه من اسم فتاها الآخر « رشا » فكانت عنه باسم
« زينب » وقالت فيه :

وجد الفؤاد بزينبا وجداً شديداً متعبا
أصبحت من كلفى بها أدعى سقيماً منصبا
ولقد كنيْتُ عن اسمها عمداً لكى لاتغضبنا
وجعلت زينب سترَةً وكتمت أمراً معجباً

إذ تصرح بقصدها إلى هذه الكنى عن عمد لكى لاتكشف عن حقيقة من تتحدث
بشأنه وهي عادة كثير من شعراء الغزل بل هي تعلن في موقف أكثر صراحة أسباب هذه
الكنى الغزلية إذ تمنى لو انفصلت عن مجتمعتها وتقاليده لإذاعة اسم من تحب فتقول :

كتمت اسم الحبيب عن العباد ورددت الصبابة في فؤادى
فوا شوقى إلى نادٍ خلى لعلّ باسم من أهوى أنادى

وبذا تبدو لوحة الغزل من لوحات التشابه بين الشاعرات والشعراء وذلك باستثناء
الشكل الفني الذى وردت فيه ، فكانت لدى الشاعر إمكانية طرح التجارب من خلال
المقدمات أو القصائد أو المقطوعات طبقاً لموقفه المدحى أو الغزل ، وتبعاً لتصنيفه في طبقات
الفحول أو المغمورين ، ولكن الشاعرة - بعيداً عن كل هذه التصنيفات - راحت تفرض
عواطفها وانفعالاتها على العالم من حولها بشكل صريح أحياناً ، وأحياناً أخرى في تلك

الأشكال الرمزية التى تسجل من خلالها أيضا تجربة الغزل كما تعيشها أو كما تريدها أن تكون .

وفى مشاهد الهجاء أيضا ظهرت هذا التشابه على المستوى الشخصى للشاعرة حين تتوقف عند هجاء الشيب فى لغة مشتركة بين الشعراء حول نفس الاتجاه ، فإذا بأَمِ العلاء الحجازية تتحاور مع رجل مسن قد أحبها فتقول :

ياصبحُ لا تبْدُ إلى جُنْحى	فالليل لا يبقى مع الصبح
الشيب لا يُخْذع فيه الصبا	بحيلة فاسمع الى نصحي
فلا تكن أجهل من فى الورى	تبیت فى الجهل كما تضحي

فهى توازن بين مشهدى الليل والصبح مقارنتها بين الشيب والشباب متخذة من المادة التصويرية أساسا لإعلان هجائها للشيب وبغضها له ، وهى تلتقى أيضا مع الشعراء على مائدة الهجاء بالصفات والملامح الخلقية كأن تتحول بهجائها إلى السخرية والتهكم من ذلك المحب الأصلع فتقول عائشة بنت عمارة :

عذيرى من عاشق أصلع	قبيح الإشارة والمنزع
يروم الزواج بما لو أتى	يروم به الصفع لم يصفع
برأس حُويج إلى كيّة	وجه فقير إلى برقع

إذ تتخذ من صلح الرجل ومن وجهه مجالا لهجائها . . وربما كانت ندرة الهجاء لدى المرأة سبيلا إلى تميز شعر الرجال فى هذا الاتجاه . وبذا نستطيع أن نضع أيدينا على جوانب كثيرة مثلت القاسم المشترك بين الشعراء مشاركة على المستوى الانسانى - للشاعر ، أو متميزة عنه منفصلة بشعرها إلى عالمها الخاص التى تنمى فيه إلى بنات جنسها .

(٢) ألوان التميز

ويمكن أن ندخل لدراسة هذا التميز من خلال مدخلين : الأول يبدو محكما بمكانة الشاعرة بين الشعراء على أساس ما تشترك فيه معهن من أساليب الصياغة وماتميز به ، وهذا مردود الى فكرة التصانيف التى عرضت لها فى فصل مستقل يكشف ظروف كل فئة ويبرر أساليب الصياغة فيها ، ويسجل دور الشهيرات من الشعراء على مستوى التصنيف الطبقي بمقاييسه الفنية أو الاجتماعية .

وبقى الثانى رهنا برؤية شعر النساء ككتلة فنية متكاملة تتوحد فى سمات وألوان بعينها تميزه عن شعر الرجال ، فهى امتداد لرؤية التصانيف من ناحية ، وتواز مباشر لما ورد فى الفصل السابق حول طبيعة التشابه بين شعر الرجال والنساء من ناحية أخرى ، وعلى مستوى المعالجة الفنية تختفى تلك الصورة النمطية التى طالما دار حولها الحوار النقدي حيث ليصعب أن نضع تصنيفا فنيا للقصائد على مستوى المنهج الشكلى لصياغتها بين ما يسمى بمقدمة أو رحلة أو موضوع أو خاتمة ، ومن جانب آخر نلمس اختفاء المقدمات بصفة خاصة وانسحابها من القصائد النسائية مهما كان طولها ، وكأن القصيدة النسائية تبدو نسجا فنيا متكاملا يتوقف عند الخيوط المتكاملة للتجربة فحسب ، ولذا تبدو التجربة فى الشعر النسائى أشد قربا من كل مقاييس الصدق من هذا المنطلق الذاتى الذى لا يشغل بنفس القوالب الثابتة ولا أن يستغرق الشاعرة الجهد فى هذا الجانب قدر انشغالها بتلقائية تصوير التجربة بصرف النظر عن الإطالة والقصر فى القصيدة ، أو عن التصنيف الفنى لها بين مقدمات وغير مقدمات ، فهى أشبه ماتكون بالدفعة الشعورية حين تغلب عليها العفوية وتنسجم مع مجموع الأدوات الفنية لدى الشاعرة فهو تصور نفسها فى شعرها ، وترسم صورة لتفاعلها مع موضوعاتها مع تغليب تلك الذاتية فى معظم الأحيان .

بعد هذا يمكن أن نتلمس العناصر البارزة فى التجارب النسائية التى يمكن تأملها فى تحديد تلك السمات الموضوعية الفارقة بين ماتصوره المرأة ومايصوره الرجل بشرط أن نحتكم هنا إلى القاعدة العامة السائدة فى شعر الرجال لا أن نشغل بالاستثناء دون القاعدة ، أعنى ألا نعتد فى قياس تجربة الغزل - على سبيل المثال - بالشعر العمرى كقاعدة يقاس عليها بقدر ما يظل استثناء بين الشعراء الغزلين ، ومن ثم قد نتلمس موازيا لهذا الاستثناء فى شعر بعض النساء ممن تحولن بالغزل إلى أنفسهن كما فعل عمر حين أدار ضروبا من الحوار على لسان المرأة ، وهى تسعى خلفه تحكمه فى ذلك عقدة النرجسية أو الاستعلاء ، فهى المرأة تكاد تتغزل فى نفسها فتذكرنا بفخر الرجل بفروسيته ومروته وحماية جاره ، عندئذ يتحول غزلها بذاته إلى باب الفخر عند الرجال وتظل من حقها هذه المنطقة إذا اعترفنا بتميز رصيدها فى هذا الجانب وهو الجمال الذى تتمتع به ، ومن ثم تتغنى بصوره وتصور ملامحه على طريقة سلمى بنت القرامطيسى حين تقول :

عيون مها الصريم فداء عيني	وأجياذ الأطباء فداء جيدي
أزَّين بالعقود وإن نحري	لأزين للعقود من العقود
ولأشكو من الأوصاب ثقلا	وتشكو قامتى ثقل النهود
ولو جاورتُ فى بلد ثمودا	لما نزل العذاب على ثمود

وربما انتقلت الشاعرة من ذاتها على هذا الوجه الصريح لتعكس صورا أخرى لجمالها
من خلال تلمس مقاييس الجمال في الظباء حين ترى فيها الشاعرة نفسها فتقول الشريفة
أمة العزيز الحسينية :

ياظبية ترعى بروض دائما إني حكيئك في التوحش والحَوْد
أمسى كلانا مفردا عن صاحب فلنصطرأ أبدا على حكم القدر

وتبدو الشاعرة شديدة الحرص على بقاء جمالها تخشى ضياعه ، ألا يمثل رصيدها
الأساسي في الحياة ؟ فهي تلمس معالنه - كما رأينا - في الظباء وتخشى ذبوله مع مرور العمر
وسرعة الأيام فيشغلها شبابها وتعمل للشيب ألف حساب فتضيق به وتصور واقعها النفسي
في صدق حين تقول :

أرى روضة قد حان يوم قطافها ولست أرى جانٍ يمد لها يدا
فوا أسفأ يمضى الشباب مضيعا ويبقى الذى ما إن أسميه مفردا

وكثيرة هى لغة الإعجاب بالذات لدى النساء حتى تمثل ظاهرة تشيع بين كثيرات على
نحو ما يروى عن نسوة الأعرابي اللائى راحت كل واحدة منهن تصور نفسها من هذا المنظور
الغزلى ، فتقول الكندية :

كأنى جنى النحل والزنجيل وصفو المدامة والسلسيل
يزين سنا الوجه لى مَبَسَمٌ كمثل اللآلى وعين كحيل^(١)

وقالت الغسانية :

برانى إلهى إله السما نصفنا قضيبا ونصفنا كثيبا
والبسنى مايسوء الحسود جمالا وملحا وحسنا عجيبا

وقالت الشيبانية :

أفوق النساء إذا ما اجتمعن كبدر السما ونجوم الدجى
ويقصرُ عنى جميع الصفات فمن نالنى نال فوق المنى

وقالت الغنوية :

تزود بعينك من مهجتي فقد خلق الله منى الجمالا
إذا ماتفرست فى رؤيتى رأيت هلالا وأحوى غزالا

(١) بلاغات النساء ٢٠٩ .

وهي مواقف تعكس قدرا واضحا من خصوصية المرأة في إعجابها بنفسها وهي تردد نفس الصفات التي يعجب بها الرجال حول الجمال والحسن وطيب الأصل والتفوق على الأخريات على درجات من المغالاة التي تنعكس في شعر كل واحدة منهن على حدة .

وعلى طريقة الرجال في شكوى هجر المحبوبة ورفضها صلة المحب والاعتداد ببخلها وهجرها ، نجد تميزا واضحا في شعر النساء حين يتخذن في الحب مجالا للعتاب ولوم المحب إن هو أخلف وعده على طريقة أميمة زوجة ابن الدمينه الذي هام بها مدة ثم انقطع عنها ثم عاد إليها ثانية ، فاتخذت من موقفه هذا مجالا للوم والعتاب حين قالت « (١) »:

وأنت الذى أخلفتنى ما وعدتني وأشمتَ بيم من كان فيك يلوم
وأبرزتني للناس ثم تركتني لهم غرضا أرمى وأنت سليم
فلو كان قولُ يكلمُ الجلد قد بدا بجلدى من قول الوشاة كلوم

وقد مر بنا من الشواهد ما يسجل غيرة المرأة من الأخرى في عالم الغزل مما يدخل أيضا ضمن تلك السمات الخاصة بشعر النساء ، وبحسن قراءته مرة أخرى من هذا المنظور في الاستشهاد به هنا .

وضمن هذا التميز يأتي الموقف بين المرأة والمرأة حين تعتب عليها وعندئذ قد تدخل زوجها طرفا في هذا العتاب فيناله من التعريض مالا ينتظر على نحو ما كان من ليلي الأخيلية في عتابها لعاتكة بنت يزيد بن معاوية ومامت به عبد الملك في قولها :

أعاتك لو رأيت غداة بنا عزاء النفس عنكم واعتزامي
إذن لعلمت واستيقنت أني مشيعة ولم ترعى ذمامي
أجعل مثل توبة في نداه أبا الذبآن فهو الدهر دامي (٢)
أقلت : خليفة فسواه أحجى بإمرته وأولى باللثام
لثام الملك حين تعد كعب ذوو الأخطار والخطط الجسام

فهى صورة نسائية بكل عناصرها ومدلولاتها إذ يدور الحوار بين امرأتين تتفاخر كل منهما بزوجها وتقبح زوج الأخرى مما يقرب من باب العتاب من ناحية وباب الهجاء من ناحية أخرى . ومثل هذه السمات الخاصة ما توردته الشاعرة في غزلها من محاولة التعمية أو تخفيف

(١) الأغاني ١٧/٤٧ .

(٢) كنية عبد الملك لُقب بذلك لشدة بخره وموت الذباب إذا دنت من فمه لكراهة رائحته .

الصياغة بمزجه بأحاديث الحنين إلى الوطن وهو سلوك يقترب بنا من حرص مدرسة المتيمين على إخفاء علاقاتهم أو ما ينتشر بينهم من صيغ الحذر والحياء في كشف العلاقة دون التصريح بها أو التعريض بالمحبة ، وقد رأينا في تجربة الحنين لدى المرأة كيف يسوقها الشوق إلى بلادها أو أهلها إلى النظم إن اغتربت وأحست آلام البعد ، وهو ما يستكمل من خلال بعض المشاهد الغزلية التي تغلف بهذا الغلاف من الحنين كأن تقول عقيلة بنت الضحاك في مثل هذا الموقف :

إذا رق النيام فإن عمراً تؤرقه الهموم إلى الصباح
تقطع قلبه الذكرى وقلبي فلا هو بالخلي ولا بصباح
سقى الله اليمامة دار قوم بها عمرو يحن إلى الرواح

فهى تصور ما يصيبها من الأرق وما يصيب قلبها من النصب بسيف فراقها للحبيب لتعكس الصورة من خلال ادعائها لليمامة وحنينها إلى أرضها .

وفى غير صور الغزل نلتقى بصور أخرى لهذا التميز تسجل بعضاً منها مواقف المدح التى تقفها الشاعرة بما فيها من بساطة لا نعهد لها نظيراً فى مدائح الرجال التى ربما فقدوا فيها ذواتهم أمام هيبة الخليفة أو سلطة النقاد من حوله فراحوا ينظمون وينقحون فى القصيدة بما يستوجب لهم حق الرضا عما يقولون ، ومن ثم حق العطاء والثواب لدى المتكسبين وما أكثرهم من شعراء هذا الباب .

ولكن هذه اللغة المدحية تبدو شديدة البساطة بعيداً عن هذا الزحام أو ذلك التعقيد على نحو ما تحكيه لنا أبيات أسماء العامرية التى كتبتها إلى عبد المؤمن بن على حيث تقول^(١) :

عرفنا النصر والفتح المبينا لسيدنا أمير المؤمنين
إذا كان الحديث عن المعالى رأيت حديثكم فينا شجوناً
رويتم علمه فعلمتموه وصنتم عهده فغبدنا مصوناً

وعلى هذا أيضاً نجد ضرباً من جرأة الشاعرة حين ترتجل قولها فى المدح وهو من بين أبواب الشعر العربى التى قلّ فيها هذا الارتجال نظراً لخطر الموقف وهيبة الممدوح ، ففى غيره قد يرتجل الشاعر ، ولكن الشاعرة لم تتردد فى نظم بعض أبياتها مدحاً ارتجالياً على نحو

(١) نفح الطيب ٢٩٢/٤ .

ما نظمته عائشة القرطبية وقد دخلت على المظفر بن المنصور بن أبي عامر وبين يديه ولد له يلاعبه فقالت :

أراك الله فيه ما تريد ولا برحت معاليه تزيد
فقد دلت مخايله على ما تؤمله وطالعه السعيد
تشوقت الجياد له وهزال حسام هوى وأشرقت البنود
فسوف تراه بدرا في السماء من العليا ضراغمة أسود
فأنتم آل عامر خير آل زكا الأبناء منكم والجدود
وليديكم لدى رأى كشيخ وشيخكم لدى حرب وليد

وكانما أقصاها الارتجال عن التوقف عند شخص المدح ذاته بل انصرفت كلية إلى صيغ دعائية له ثم دخلت إلى مدح ابنه ممزوجا أيضا بصيغ الدعاء ومنه إلى مدح أسرته جميعا من جذورها إلى فروعها من خلال أصالة شيوخها وقوة أبنائها على مدار الأجيال ، ولكنه ارتجال يحسب للشاعرة لا عليها فقد جمعت فيه بين التقرير والتصوير فجاءت بعرض فنى طيب إذ نظر إليه من هذه الزاوية . وربما مدحت الشاعرة ابنها ، وهذا نادر جدا ، ويأخذ شكلا قصصيا على نحو ما يروى عن غنية الأعرابية وإعجابها بابنها وقد واثب مرة فتي من الأعراب فقطع الفتى أنفه فأخذت دية أنفه ، فحسنت حالتها بعد فقرها ، ثم كان لابنها أن يواثب آخر فتقطع أذنه وتأخذ الدية ، وثالث يقطع شفته فتحصل على دية ، حتى إذا ما رأت ما كثر لديها من الأموال مدحته بأرجوزة تقول فيها :

أحلف بالمروة حقا والعصا أنك خير من تفارق العصا

ومن المواقف الخاصة أيضا في الشعر النسائي ما رأيناه من شعر المرأة حين تمدح المرأة وقد مر بنا شاهد على ذلك في مدح الحجناء بنت نصيب للمهدى وابنته عليه ، وما كان من تقدم الشاعرات لعلية بحكم مكانتها كأمية عباسية ، وليس لدينا ما يقابل هذا إلا ما ندر لدى الشعراء الرجال من مدح لزبيدة زوجة الرشيد أو الخيزران فهو ليس قاعدة سائدة في شعر المدح .

وفي مدائح النساء وجدنا تحول المدح أحيانا إلى ضرب من العتاب على نحو ما صنعت سكن مع المعتصم بالله ، وربما تحول إلى ضرب من الشكوى الصريحة والاستعطاف الواضح على طريقة حسانة التميمية وما كتبت إلى الحكم بن هشام بعد وفاة أبيها قائلة :

إنسى إليك أبا العاصى موجعة
قد كنت أرتع في نعماء عاكفة
أنت الإمام الذى انقاد الأنام له
لا شيء أخشى إذا ما كنت لى كنفاً
لا زلت بالعزة القعساء مرتديا
حتى تذلل إليك العرب والعجم

وقد استطاعت التجويد فى مدحتها فجعلت الإمام أبا لها بعد موت أبيها ولذا تنتظر
ألا تضيع نعم الأب من بين يديها ، فهي تستعين على حاجتها بما مدحت به الإمام ؛
السلطة والنهى والعقل وقيادة الأنام وعزة المكانة التى يعترف له بها العرب والعجم على
السواء .

وربما امتزج المدح لديها بشيء من شكوى الرعية ، وعندئذ تتحدث بضمير الأنا
ممزوجا بهذه الصيغة الجماعية للشكوى التى ترفعها إلى الخليفة المهدي على مسمع من ابنته
علية ، وإن كانت الصيغة لديها يمكن أن تقبل على أساس من شكوى أسرتها حين تقول
الحجباء بنت نصيب :

أمير المؤمنين ألا ترانا خنافس بيننا جعل كبير
أمير المؤمنين ألا ترانا كأننا من سواد الليل قير
أمير المؤمنين ألا ترانا فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجد منه فليس يميزنا فيمن يميز
وأحواض الخليفة مترعات لها عُرْفٌ ومعروف كبير
أمير المؤمنين وأنت غيث يعم الناس وابله غزير
يعاش بفضل جودك بعد موت إذا عَالُوا ويجتبر الكسير

وفى التجربة الهجائية نجد نماذج لهذا التميز فى الشعر النسائي إذ تختفى أولا صورة
الهجاء من ذوى المشهد الخاص الذى يخيف الخصم ، أو ذلك الشاعر الضخم حين يقف
فى الأسواق الأدبية هاجيا خصمه على المستوى الفردى أو القبلى لدى شعراء النقائض مثلا ،
أو ذلك التحول إلى الهجاء السياسى فى ظل الشعورية فى العصر العباسى ، يختفى هذا كله
من هجائيات النساء لتأخذ شكلا متميزا وتسير فى اتجاهات خاصة أقرب إلى طبيعة المرأة
وأكثر دلالة عليها كأن تهجو الأم ابنا وتتهمه بالعقوق وتهجو زوجة ابنا فى نفس الوقت
كما رأيناه فى التجربة الهجائية ، وكذا ظاهرة هجاء الأزواج التى لم تقابل فى هجائيات

الرجال إلا نادرا حين يضيق الشاعر بزوجته فيهجوها ، ولكنها تكاد تكون ظاهرة كما رأينا في شعر النساء ، وكذا ما عرضنا له من هجاء الشاعرة لزوجها الثانى فى نفس الوقت الذى تبكى فيه زوجها الأول وترثيه ، وتبدو لوحة الرثاء على نحو ما عرضنا أيضا فى التجربة الرثائية بمثابة معرض لكشف خصائص التجربة النسائية بدءا من لجوئها إلى الرجز فى الرثاء كما فى نظم هند بنت عتبة :

يا عين بكى عتبه	شيخا شديد الرقبه
يطعم يوم المسغبة	يدفع يوم المغلبه
إنى عليه حربه	ملهوفه مستلبه
لنهبطن	يثر به بغارة منثعبه

وهو إيقاع يبدو أقرب إلى الحس الحربى وقد انصرف إليه كثير من الرجاز فى غير الرثاء . . . وتزداد حدة الرثاء لدى المرأة حتى يتحول إلى ضرب من النحيب بل أحيانا إلى الجنون المزوج بالبكاء وهو ما نفتقده فى رثائيات الرجال فربما بدا قريبا هنا من التجربة النسائية الواهية فإذا أم حكيم تكاد تفقد صوابها حين فقدت ابنيها فإذا هى تطوف فى المواسم تنشد الناس ولا تريد أن تصغى إلى أحد وكأنها لا تعقل من أمورها شيئا :

يا من أحس بابنى اللذين هما	كالدرتين تشظى عنهما الصدف
يا من أحس بابنى اللذين هما	سمعى وقلبى فقلبى اليوم مزدهف
يا من أحس بابنى اللذين هما	مخ العظام فمخى اليوم مختطف
نبئت يسرا وما صدقت ما زعموا	من قوهم ومن الإفك الذى اقترفوا
أنحى على ودجى ابنى موهقة	مشحوذة وكذاك الإفك يقترف
فالآن ألعن بسرا حق لعنته	هذا لعمر أبى بسر هو السرف

وأظنها لغة هجائية خاصة بالمرأة اللذين سجلت لهفتها وشدة حزنها فى تكرار صيغة (يا من أحس بابنى اللذين هما . . .) إلى جانب ما رصدته من حواسها وما أصاب قلبها وعقلها من الألم والضياع وكيف راحت تكذب القوم فلا تريد أن تصدق أحدا يحمل إليها نبا ولديها . وفى أحاديث الرثاء وحدنا مواقف نسائية متميزة يعكسها أيضا موقف الزوجة من رثاء أزواجها الأربعة وكيف تعرف الصبر فلا تجزع ولها فى كل رحلة فى حياتها ضرب من هذا الرثاء وصيغ البكاء والدعاء على القاتل وهو ما عرضناه فى رثائيات عاتكة بنت زيد ومن الصيغ الهجائية المتميزة فى شعر المرأة ما تعرضه ممزوجة بالهجاء وكأنها بذلك تمزج بين

معجمين متباعدين إلا من خلال مشاعرهما وتجاربها الخاصة فهذه ليلي تبكى زوجها توبة وتكثر من قول الشعر في رثائه وتمزج بينه وبين الهجاء والسخط على الآخرين فتقول :

ولنعم الفتى يا توب كنت إذا التقت	صدور الأعلى واستشال الأسافل
ونعم الفتى ياتوب كنت ولم تكن	لُتسبق يوما كنت فيه تحاول
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده	بجد ولو لامت عليه العواذل
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده	ولو لام فيه ناقص الرأي جاهل
لعمري لأنت المرء أبكى لفقده	إذا كثرت بالملحمين التلاتل
أبى لك ذم الناس ياتوب كلما	ذكرت سماح حين تأوى الأرامل

صحيح أن الخط النفسى واحد في إيقاع تجربة باكية حزينة تبكى فيها الشاعرة زوجها وتضيق بكل الرجال من بعده فلا تراهم إلا أدنياء إذا قيسوا بشجاعته وفروسيته فترتدى هنا ثوب الهجاء والرثائية معا ، وهى ترى الآخرين صغارا إذا قيست شجاعتهم بشجاعة المرثى ، كما ترى فيهم عواذل لاثمين تبعث إليهم بسخطها فلا ترى فيهم إلا ناقص الرأي جاهلا ، وهى لا ترى في غيره إلا فارسا منهزما عاجزا عن تحمل ما كان يحتمله فارسها فترى في الآخرين معالم الجبن والتخاذل خاصة منهم من اعتاد ذمه أو ذكره بسوء ترد عليه فيه أخلاقه وذخائره صفاته .

ومن الغريب أن نجد نماذج رثائية للنساء تغنى من خلال كبار المغنين على نحو ما كان من إبراهيم الموصلى حين غنى من رثائيات الخنساء قولها :

أعيني جودا ولا تجمدا	ألا تبكيان لصخر الندى
ألا تبكيان الجرى الجميل	ألا تبكيان الفتى السيدا
طويل النجاد رفيع العماد	ساد عشيرته أمردا
إذا القوم مدوا بأيديهم	إلى المجد مد إليه اليدا
فقال الذى فوق أيديهم	من المجد ثم مضى مصعدا
ترى المجد يهوى إلى بيته	يرى أفضل الكسب أن يحمدا
وإن ذكر المجد ألفيته	تأزر بالمجد ثم ارتدى

ولا شك أن ظاهرة الصدق النفسى وغلبة الأنا الصريحة تبدو أشد ما تكون ظهورا في النماذج الرثائية النسائية ، وهذا ما لا يجب الاستشهاد عليه حتى يكاد يتحول إلى ظاهرة

عامّة في المراثية النسائية تتفاقم صورتها الخطرة في لغة الانتحار الذي تلجأ إليه المرأة إذا ما ضاقت بها الأمور إزاء موت زوجها وإذا النساء من حولها يكيّنها فتقول إحداهن :

لله دركُ ماذا لقيت من غسان
قتلت نفسك حزنا يا خيرة النسوان
وفيت من بعد ما قد همت بالعصيان
وذو المعالي غفور لسقطة الإنسان

وكان الشاعرة ترصد في هذه الأبيات السريعة قصة أم عقبة بنت عمرو التي انتحرت بسبب إخلافها وعدّها لزوجها غسان بالألا تتزوج رجلا بعد موته ، وإذا هي تحفظ العهد مرارا أمام كل خطيب يأتيها حتى إذا مرت الأيام وتزوجت رأت زوجها غسان في منامها وهو يذكرها بخيانة عهده فيقول :

غدرت ولم ترعى لبعلك حرمة ولم تعرفي حقا ولم تعرفي عهدا
ولم تصبري حولا حفاظاً لصاحب حلفت له تباً ولم تنجزى وعدا
غدرت به لما ثوى في ضريحه كذلك ينسى كل من سكن اللحد

فإذا بها تفرع من حلمها وتنشد هذا الشعر على الرغم من تكذيب النساء لها فيما تقول حتى انتهى بها الأمر إلى الانتحار على ما تذهب إليه الرواية ، وإلى جانب وفاء الرائية ومخاوفها ومعاناتها إلى هذه الدرجة يمكن أن نلتمس صورا أخرى من التميز تطرح معظمها في الإكثار من الصيغ البكائية الصريحة ، بل تسرف الشاعرة في تصريحها بالبكاء أو حتى بطلب البكاء (بكت عيني ، وبكت عيني ، يا عين جودي ، أعينى جودا . . .) وهو بكاء واستبكاء قد يصحب بالحديث عند القتلى الذي سلب الرائية مراثيها على نحو ما رصدته عاتكة بنت زيد في رثاء عمر حين قتله فيروز فقالت في رثائه :

وفجعنى فيروز لادر دره بأبيض تال للكتاب منيب

فلما قتل الزبير على يد عمرو بن جرموز راحت تذكر بعدا للجريمة في قولها :

غدر ابن جرموز بفارس بهمة يوم اللقاء وكان غير معرّد
سلّت يمينك إن قتلت لمسلما حلّت عليك عقوبة المتعمد

فإذا ما جاءت إلى رثاء الحسين اكتفت بذكر الأعداء ممن تخاذلوا وتركوه صريعا في يوم
كربلاء :

وحسينا فلا نسيْتُ حسيناً أقصده أسنة الأعداء .

وفي ختام حديث تميز الشعر النسائي تبقى أمامنا مجموعة من الصيغ النسائية التي
سارت ما بين أيدينا من شعرهن تظل شاهدا مؤكدا لهذا التميز ، ويقوم اختيارنا لها بحكم
قربها من حس المرأة ودورائها في شعرها دون إحصاء ولا استقصاء إلا ما يكفي للدلالة على
الظاهرة فحسب على ما نجده في مقومات التصوير من حسن نسائي في تشبيه الدمع بالجمان
في قول الخنساء :

يا عين جودي بدمع منك منزور مثل الجمان على الخدين محذور
وقولها :

فيضا كما انخرق الجمان وجمال في سلك الفواحم
وقولها :

أما لعينيك لا تهجع تبكى لو ان البكا ينفع
كأن جانا هوى مُرسلا دموعهما أو هما أسرع

وكذا حديثها عن السوار كمادة تشبيهية أقرب إلى طبعها وجزء من صلبها :

قد كان خالصتي من كل ذى نسب فقد أصيب فما للعيش أوكار
مثل الرديني لم تنفذ شبيبته كأنه تحت طي البرد أسوار

وقول أنس القلوب :

قدم الليل عند سير النهار ويد البدر مثل نصف السوار

أو تناول التشبيه من خلال نظم الدر :

ففاضت عند ذلكم دموعي على خدي كمنحدر الفريد

أو قول خزامي في اعتذارها لابن المعتز :

أتانى قريض يا أميري محبٌ حكى لي نظم الدر فُصل بالشذر

أو حديث الشاعرة عن الحلبي وتزيين عنقها في لوحة الشكر والاعتراف كما في قول مريم
بنت أبي يعقوب الأنصاري :

مالي بشكر الذي نظمت في عنقي من اللآلي وما أوليت من قبل
حليتني بحلى أصبحت زاهية بها على كل أنثى من حلى عطل

أو قول سلمى بنت القراطيسي في غزلها في نفسها :

عيون مها الصريم فداء عيني وأجساد الأطباء فداء جيدي
أزبن بالعقود وإن نحري لأزين للعقود من العقود

وكذا حديث الطيب والمسك في هجاء أم الأسود الكلابية لزوجها :

يرى الطيب عارا أن يمس ثيابه أو المسك يوما إن علاه صوارها

وحديث الكحل عند قتيلة بنت النضر بن الحارث في قولها :

ما بال عيني لا تنام كأنما كُحلت مآقيها بكحل الأرمد

وعند الخنساء :

إنى أرقفت فبت الليل ساهرة كأنما كُحلت عيني بعوار

والمهر في قول عصيمة بنت زيد التعدي وهى تهجوزوجها :

يقولون لم تأخذ عصيمة مهرها كأن الذى يلحى عصيمة لاعب
ولو مارسوا ما كنت فيه لأخرجوا ورائى ولم يطلب إلى المهر طالب

وكذا البرقع في هجاء عائشة بنت عمارة لرجل أصلع :

يروم الزواج بما لو أتى يروم به الصفع لم يصفع
برأس حويج إلى كيه ووجه فقير إلى برقع

ثم هذا الحديث المتكرر حول النار والخطب كما في هجاء أم ثواب لزوجها ابنها في صورة من واقع حياة المرأة مع النار والخطب :

ولو رأتنى في نار مسعرة ثم استطاعت لزادت فوقها الخطبا

وكذا النار والرحى في قول الخنساء :

كأن العين خالطها قذاها لحزن واقع أفنى كراها
على وليد وزين الناس طرا إذا ما النار لم ترم من صلاها
أسيدكم وحاميكم تركتم على الغبراء منهدم رحاها

وتتكرر صور الحلى النسائية في مشهد الخاتم والخنصر عند عليّة بنت المهدي :
قد ثبت الخاتم في خنصري إذ جاءني منك تحنيك

ومشهد اللآلى في إعجاب الكندية بنفسها :

كأنى جنى النحل والزنجيل وصفو المدامة والسلسيل
يزين سنا الوجه لى مَبَسَم كمثل اللآلى وعين كحيل

وكأنها تنطق بعمق واقعها التي تزيدها تعبيراً عن حجم الخطب وإبراز مشاهدته على
ما في صورة النار من تكرار عند الخنساء :

أرقت ونام عن سهري صحابي كأن النار مُشعلّة ثيابي
أو في ارتباطها بالقدر والرجل :

فإذا أضاء وجاش مرجله فلنعم رب النار والقدر

أوربطها بالطبخ والمرجل في فورانه :

وُثِرَوى السنان وتردى الكمي كمرجل طبخة حين فارا

وكثيرة في شعرهن صورة الدموع وهي تسيل فيضا على الخدود على طريقة الخنساء :
كأن عيني لذكراه إذا خطرت فيض يسيل على الخدين مدرار

وكذا ما صورتها الأخيلية من استبكاها النساء على توبة :

لتبك عليه من خفاجة نسوة بهاء شؤون العبرة المتحدر

وتكثر هذه الصيغ النسوية أيضا في الحديث عن الفجعة صراحة على طريقة عاتكة
في مقتل عمر :

فجمعني فيروز لا در دره بأبيض تال للكتاب منيب

أو ما يتعلق من سلوك الواهة الحزينة :

تبكي لصخر هي العبرى وقد ولّحت ودونه من جديد الترب أستار

أو استبعاد النوم وتصوير حجم الألم والوله على طريقة خولة بنت الأزور :

أبعد أخی تلذ الغمض عيني فكيف ينام مقروح الجفون
سأبكي ماحيت على شقيق أعزّ على من عيني اليمين

وكذا في صورة الوالهة التى تكاد تقتل نفسها على حد تصوير الخنساء :

ولولا كثرة الباكين حولي على إخوانهم لقتلت نفسي
ولكن لا أزال أرى عجولاً وبأكية تنوح ليوم نحس

ولأ تبرح تبكيه بكل الصيغ النسائية بما يكفى لتضخيم حجم الكارثة والبكاء :

فيا لهفى عليه ولهف أمى أيصبح في الضريح وفيه يمسى

وكذا في تصويرها لأشباهاها في هذا الوله :

أسائل كل والهة هبول يراها الدهر كالعظم المهيض

وكثير لديها تكرار هذه الصيغة حول لهفتها على مرثيها :

لهفى على صخر فإنسى أرى له نوافل من معروفه قد تولت
ولهفى على صخر لقد كان عصمة لمولاه إن نعل بمولاه زلت

وكذا في قولها :

وقائلة والنعش قد فات خطوها لتدركه : يا لهفى نفسى على صخر

وعلى طريقها في معجم الويل والهلاك على نحو قولها :

ويلى عليه ويلةً أصبحت حصنى منكسر

وقولها :

ويلأى ما أرحمُ ويلأى . ليه إذ رفع الصوت الندى الناعيه

ومثل ذلك تصويرها بكاء الثكل في قولها :

لأبكينك ما ناحت مطوقةً وما سريت مع السارى على الساق
تبكى عليك بُكا ثكلى مفجعةً ما إن يجف لها من ذكره ماقى

وما قد يصحب هذا البكاء لدى المرأة من العويل :

بكيتك في نساء مُغولات وكنْتُ أحقُّ من أبدى العويلا

وما يلتقى به من سلوك جاهلى حول تشقيق الجيوب ولطم الخدود :

يشققن الجيوب وكل وجه طفيفاً أن تصلى له وقلاً

أو مشهد حلق الرأس وضربها بنعلين على سلوك الجاهليات وربما تجاوزت الشاعرة هذا السلوك لإدراكها عدم جدواه كما تقول الخنساء :

فلا وأبيك ما سلَّبتُ صدرى بفاحشة أتيت ولا عقوق
ولكنى وجدت الصبر خيرا من النعلين والرأس الحليق

وتكثر لديهن التعبيرات الدالة على صلة القربى من ناحية، وعلى خطر فقد الميت من ناحية مما يجسده الحديث عن اليتيم والترمل على طريقة قول الخنساء :

فابكى أخاك لأيتام وأرملة وابكى أخاك إذا جاورت أحبابا
أو فى استعارتها سلوكه منهن قبل موته وقد كن يلجأن إليه :

كم من ضرائك هلاك وأرملة حلوا لديك فزالت عنهم الكرب
وتعود إلى شبيهه بالصياغة السابقة فى قولها :

وأبكى أخاك لأيتام وأرملة وأبكى أخاك لحق الضيف والجار

وكذا كان سلوكه مع جاراته على ما فيه من الطهر والنقاء :

لم تره جارة يمشى بساحتها لربة حين يحلّى بيته الجار

وهو قريب من تصوير ليل الأخيلى لتوبة :

أبى لك ذم الناس يا توب كلما ذكرت سماح حين تأوى الأرامل

ولا داعى لشواهد الأخوة التى ازدحمت بها صور الرثاء لكثرتها المفرطة لدى الشاعرات ، ويبقى حولها هذه الدلالات التى قد تصور فيها الشاعرة فقد مرثيها وقد أهاض جناحها على طريقة الخنساء :

بكت عينى وحق لها العويل وهاض جناحى الحدث الجليل

أو ما تصوره من مكانته لديها إذ كان صقرا وليثا فتقول هند بنت أثاثة فى تهديد هند بنت عتبة متخذة سندها من بطولة حمزة وعلى :

صبحك الله قبيل الفجر بالهاشميين الطوال الزهر
بكل قطاع حسام يفرى حمزة ليشى وعلى صقرى

ويحكم هذه العلاقات الحميمة التى ترقى فيها صور الأخوة تعرض الشاعرة حديثها حول آلام المهجة لفقده كقول تريف جارية المأمون فى رثائه :

والله ما كنت أرى أننى أقوم فى الباكين أبكيه
والله لو يقبل فيه الفدا لكنت بالمهجة أفديه

وهو ما ينعكس فى صورة الفؤاد لدى المتصوفة حين تترنم رابعة الشامية بنت سليمان
بقولها ، (وهى منسوبة خطأ لرابعة العدوية) :

ولقد جعلتك فى الفؤاد محدثى وأبحت جسمى من أراد جلوسى
فالجسم منى للجليلس مؤانس وحبيب قلبى فى الفؤاد أنيسى
وهو شبيه بما تردد عند رابعة العدوية من قولها :

يا سرورى ومنيتى وعبادى وأنيسى وعُدَّتْى ومرادى
أنت روح الفؤاد أنت رجائى أنت لى مؤنس وشوقك زادى

ومن مثل هذه التعابير النسائية ما يرد فى تصوير جمال المرثى ويبدو أنها بدت صورة
أقرب إلى شعرهن منها إلى شعر الرجال على منهج الخنساء حين تقول فى أخيها :

ألا تبكيان الجرىء الجميل ألا تبكيان الفتى السيدا
وقول ليلي فى زوجها :

عفيفا بعيد الهم ضلبا قناته جيلا محياه قليلا غوائله

وهو ما يرد تصويرا فى مشهد البدر عند أروى بنت الحارث فى رثاء على :
إذا استقبلت وجه أبى حسين رأيت البدر راع الناظرينا
وعند الخنساء :

جُم فواضله تندى أنامله كالبدر يجلو ولا يخفى على السارى

ويمكن أن يضاف إلى هذه النماذج من التعابير والصور النسائية ما تتحدث به
الشاعرة عن إختوتها لأخيها فى غير الرثاء على طريقة عليّة بنت المهدي مع أخيها الرشيد
إذ تقول ارتجالا :

تفديك أختك قد حبوت بنعمة لسنا نعد لها الزمان عديلا
إلا الخلود وذاك قربك سيدى لازال قربك والبقاء طويلا

أو ما تكشفه الشاعرة من ذلة المحب وضعفه فإذا عليّة تصرح بذلك وكأنها تفلسف
الحب حين تقول :

لا تعيِّن من محب ذلَّة العاشق مفتاح الفرج
وقليل الحب صرفاً خالصاً لك خير من كثير قد مُزج
أو ما تصوره الشاعرة من الصحائف والإشارات والكتب على نحو مما قالته عليه
أيضا :

صحائفنا إشارتنا وأكثر رُسلنا الحَدَقُ
لأن الكتب قد تُقرا وليس بُرسلنا نشق
أو تلك الصيغ النسائية في حديث الغزل لدى سكن في خطابها إلى المعتصم :
ما للرسول أتانى منك بالياس أحدثت بعد رجاء جفوة القاسى
فهبك ألزمتنى ذنباً بظلمك لى فما دعاك إلى تحريق قرطاسى
يا متبع الظلم ظلماً كيف شئت فكن عندى رضاك على العينين والراس
أو ما يشبه ذلك من صيغ دالة على نهاج من الضعف النسائى لأنه الغزل فحسب ،
بل حتى في أحاديث المدح التى تبدو فيها المادحة على درجة من هوان الأمر الذى تسجله
شكوى الحجناء بنت نصيب :

أمير المؤمنين ألا ترانا فقيرات ووالدنا فقير
أضر بنا شقاء الجد منه فليس يميزنا فيمن يميز
وكذا ما تسجله حسانة التميمية في قولها :

ليجبر صدعى إنه خير جابر ويمنعنى من ذى الظلامة جابر
فإنى وأيتامى بقبضة كفه كذى ريش اضحى فى مخالب كاسر
جدير لمثلى أن يقال مروعة لموت أبى العاص الذى كان ناصرى

وربما كثرت نظائر هذه الشواهد كلما عدنا إلى مختارات شعر النساء أو ماورد في
الدواوين بما يكفى للإشارة إلى ظهور طبيعة المرأة في هذه التعبيرات الخاصة حيث تبدو بها
أقرب إلى عالمها الخاص ولذا يبدو تردها لديها علامة مميزة لشعرها تتكرر لديها بهذه الدلالة
في تصوير ضعفها أو حزنها في أى من التجارب الشعرية المتنوعة ، إضافة إلى تلك الصياغة
المرتبطة بعالمها الخاص من حليها وسوارها وكحلها وشق جيوبها ولطم خدودها وحلق رأسها
وقتل نفسها وترملها ويتم أطفالها وهول فجيعتها وحديثها عن نارها وطبخها أو نار ألها
ومهرها وبرقعها وطيبها ومسكها أو بكائها وعويلها وما أصاب قلبها من حرقة الأسى والحزن
إلى غير ذلك مما رأيناه في كم الشواهد المرصودة من خلال هذه الأبيات المتناثرة وهوما تكتمل
صوره بالعودة إلى القصيدة أو المقطوعة لتأمل أبعاد التجربة النسائية على نحو ما سبق أن
عرضنا له في الفصل الخاص بطبائع التجربة النسائية وأساليب الشاعرات في تصويرها .

خاتمة ونتائج

يظل رصيد هذه الدراسة رهنا بمكانة المرأة العربية في حركة الشعر ، حين تمكنت منها ، وهيمنت عليها ، واستطاعت أن تسهم فيها إسهامات لها فعاليتها وخطورها في الحركة الأدبية بوجه عام . ومن هنا كانت مسيرة البحث منذ تناول دورها إزاء الشعر بين الاستنشاد ، والسماع ، والإبداع ، والحكم ، اعتمادا على ما ورد من أخبار تؤكد ذلك ، واستنادا إلى ما يدعمه من شواهد شعرها .

لقد بدت الشاعرة وريثة فنا طبقا لنظام الإبداع الأسرى الذى أفرز مدارس شعرية تجمع بين الرواية ونظم الشعر ، على غرار ما عرف عن مدارس الرجال ، كما ظهر دورها بارزا في تبادل الإنشاد ، والاستنشاد للشعراء ، من خلال صيغ الحوار والمساجلات ، والإكثار من النظم والارتجال ، والتبارى في القول البديهة .

كما ظهرت في المجالس الأدبية ، ومنتديات الشعراء ، فكانت شاعرة وناقدة معا ، وإن ظل نقدها بمنأى عن المستوى المنهجي المقنن ، فما زال يتوارى في أثواب من الانطباع ، وتسجيل الرؤى الشخصية لها فحسب ؛ وعلى أية حال فقد استطاعت أن تعرض صورة من ذوقها الحضارى ، وبلاغتها ، وفصاحتها ، فكان لها مكانها من أسواق الأدب ، ونصيبتها من التبارى في فن القول ، وتحقيق سبق على بعض من الشعراء الكبار .

وبرزت أعلام الشاعرات تبعا لمقاييس العصور المختلفة ، فكانت لهن مكانة واضحة منذ الجاهلية في إطار مجالس التحكيم ، إلى استمرار تلك المكانة مع إيقاع حضارة العصور التالية على نحو ما برز من تعلق بعض الخلفاء بالجواري من الشاعرات ، وما حققه لهن الشعر من مكانة خاصة في القصور العباسية .

وتتمتد مهمة الشاعرة من مجرد نظم الشعر لى تندرج ضمن مدرسة فنية ، لها مقوماتها وسماتها الخاصة ، ولها أيضا ذوقها الأدبى الرفيع المتوارث عبر الرواية والإبداع معا ، فكان من حقها أن تسجل إعجابها بجانب من حركة الشعر في عصرها ، بفريق بعينه من شعراء جيلها .

وتتجاوز الشاعرة القديمة حدود السماع والاستنشاد ، وإصدار الأحكام ، لخوض عالم الإبداع والحوار الشعرى على مستويات متباينة بين تلقائية النظم ، إلى ضروب من

الحوار والمساجلة ، وتبادل رسائل الهوى ، إلى تصوير عديد من المواقف الوجدانية ، إلى شيوع للحوار في قصص من الحب العذرى الذى مالت إليه ، إلى مناظرات فنية حملت كثيرا من مشاعرها الخاصة ، وانفعالاتها النسائية ، وعكست طبيعتها الأنثوية ، إلى توزع واضح فى إبداعها بين منطقتى الارتجال والبدئية من ناحية ، والصنعة والروية والأناة من ناحية أخرى .

ثم تنصرف الدراسة إلى عرض تنوع صيغ تصنيف الشعر النسائى طبقا لمقاييس ثلاثة ، أولها المستوى الكمى من خلال تنوع المصادر المستقلة التى عنت بهذا النمط الشعرى بصفة خاصة ، أو تنوع الموضوعات الشعرية وتنوع الشاعرات فيها ، إلى محاولة التصنيف الزمنى حسب حركة الأدب عبر العصور ، إلى ما برز من فرض ذوقها على الشعراء ، إلى تنوع مواقفها تبعا لتعدد موضوعات شعرها، حتى بدا الكم الرئائى لديها - على سبيل المثال - قادرا على أن يعادل المدائح لدى الشعراء الرجال ، فكان التصنيف ضرورة لتبين ما لديها من طوال القصائد ، وقصارها ، وكذا ما أسهمت به إبداعات فى أطر المقطوعات والأرجاز ، وما شاع لديها من أبيات مفردة تدعم علاقتها بالارتجال والمساجلات ، وما كان كذلك من انتشار للأوزان الخفيفة أو المجزوءة مما يستحق التأمل والتعليق .

ومن التصنيف الكمى يرد التصنيف الطبقي للشاعرات قياساً على تباين سلم الحياة الاجتماعية ، ابتداء من شعر الأميرات وسليلات الأرستقراطية العربية ، وانتهاء بدور الجوارى والمغنيات ، وما قمن به من إبداع فى مجالات النظم والغناء ودور القيان ، ومن هنا يتعين ربط مثل هذا التصنيف بحركة المد الحضارى ، وتحليله من خلال شيوع موجة الغناء ، وضجيج الحياة الجديدة ، مما أبرز دور الشاعرة - حتى الجارية - فى التنظير لفن الشعر ، أو المشاركة فى الموقف السياسى أو الاجتماعى بصورة واضحة . وفى ظلال هذه الرؤية الطبقيّة تتكشف وظائف المرأة الشاعرة تبعا لموقعها من نظام الأسرة ككيان اجتماعى متميز ، تبرز من خلاله أمّا أوزوجة ، أو ابنة ، أو أختا ، أو عجوزا ، أو فارسة ، أو مخطوبة ، أو سبيّة ، مع ضرورة تأمل موقعها إن هى أصابت فنا من خلال أبيها ، أو وراثتها موهبته ، على نحو ما يكشفه موقف بنات الشعراء الكبار بوجه خاص .

وانتقالا إلى التصنيف الفنى تتكشف سماته المميزة لشعر المرأة ، وما يكاد يفصله عن شعر الرجال ابتداء من التعرف على شاعرات البيت المفرد ، إلى شاعرات البدئية والارتجال ، إلى مجالات التبارى والمنافسة ، إلى ظاهرة الصنعة والروية ، إلى الإكثار من المقطوعات ، إلى ظهور القصيدة الطويلة ، إلى دور المغنية فى تفاعل الصيغة الشعرية مع

الغناء ، إلى الناقدة في مجال الحكم والاستشهاد ، إلى انتشار ظاهرة المساجلة والمناظرة ، إلى الشاعرة الأدبية التي تحسن التلقى ، إلى الماجنة الغزلة وتجاوزها لحياء المرأة ، إلى المفكرة في إطار الإرجاء أو فلسفة العفو ، إلى الشاعرة المخضمة ، إلى شاعرة السياسة من ذوات النظرية والالتزام بأبعادها ومبادئها .

وخروجا من دوائر التصنيف الكمي والطبقي والفني تسير الدراسة مع الشاعرة في إطار مشاركتها الإبداعية ومواقفها ، بدءا في ذلك من إسهاماتها في السياسة منذ مبايعة النساء لرسول الله ﷺ في صورة الحضور ، والمناقشة ، والتساؤل ، والاستفسار ، والحوار فيما يتعلق بحجم حقوقها واجباتها ، وانتقالا إلى مشاركات لها أخرى في المناقضات الشعرية ، ثم في النظريات السياسية على غرار ما بدا من موقف الخارجيات من النساء ، ومن كن منهن شهيدات أو مقاتلات يصفن السيوف ومشاهد القتال ، وكذلك من تشيعن ورجن يبكين الحسين ويصورن وقع أحداث كربلاء .

وتتبن المشاركات السياسية من قبل أميرات البيت الحاكم ، وتأخذ منحى خاصا في هجاء الزوج ، إذا كان رجل سياسة ، كما تأخذ اتجاهها متميزا في باب الرثاء السياسي أيضا .

وبذا بدت المشاركات النسائية على درجة واضحة من العمق في إطار فروسية المحاربة ، أو نظريتها السياسية المطروحة ، أو ما اصطنعت من حوار متداخل حول حديث الحرب والسياسة معا ، وعندئذ ارتفعت أصوات نسائية مؤيدة للخلافة ، وأخرى معارضة للثورات السياسية المتمردة عليها ، وغيرها تشفق على الخلافة من ضجيج ما أحاط بها من عدوان العصاة والمتمردين ، فبدت الصياغة الشعرية لديها نموذجا من مواكب الأحداث الكبرى التي ازدحمت بها الساحة السياسية . على أن الجدور التاريخية للمشاركات تعيد إلى الأذهان صورة المرأة الجاهلية ، منذ ارتفع صوتها في زحام الحروب ، وشعر الحماسة من لدن حرب البسوس ، وما تردد فيها من أسماء النساء ، إلى دور الشاعرة في التعبئة الحربية للقوم أورثاء القتلى منهم ، واستنفار الأحياء ليثاروا لهم ، إلى المشاركات الحربية الفعلية التي راحت فيها المرأة تصارع الرجال فتصرعهم ، وتأبى الاستسلام للسبى أو الخضوع للخصوم ، إلى تصويرها لنتائج الحروب والاحتفاء جماعيا - في معظمه - بحكى قصة تغنيها بعصبيتها ، كما يعرض رثاياتها لقومها مما تحولت به إلى واحد من أبواب السياسة الصريحة . ومن السياسة إلى الفن تعددت مجالات المشاركة في أسر الشاعرات منذ وراثة الشاعرة لطرز الإبداع ، وامتلاكها ملكة الإضافة ، فبرز دورها في تصحيح مسار شعر أبيها أحيانا ، على نحو ما سجلته أخبار التاريخ من استكمال مسيرة أسرة أبي الصلت أو أسرة الخنساء من

خلال الشاعرات ، وهو ما يكتمل تصوره أيضا من واقع المساجلات الشعرية التي دارت بين بنات الأسرة الواحدة وأبنائها ، أوحى بين أجيال الأسرة الواحدة ، مما أسهم - بدوره - في تقارب الاتجاهات الفنية لتلك المدارس ، وترك شهادة للشاعرة بمشاركتها الإيجابية في إمتداد الرحلة الشفاهية للشعر منذ ذلك العصر المبكر .

وتتحول الدراسة إلى الموقف لتبين مجالاته وطبيعة النوعية ، ولتتبع خطاه من خلال عناصر الإبداع ، ومقومات التجربة ، إلى صيغ الجدل النسائي مع مواد التجارب ، وانعكاسات شرائح البيئة ومعالم الواقع من خلالها ، وعندئذ تتكشف ملامح التجارب النسائية ومقاييس تميزها ، وأساليب تصويرها ، ويبدو من خلالها ذلك البعد الإنساني العام الذى يلفها ، ابتداء من باب الرثاء الذى غلب عليه الحس الأسرى وصلات القربى ، إلى رثائيات الأزواج وما بدا لها من إيقاع خاص في هذا الباب ، إلى مراثية الأبناء ، إلى صيغ البكاء والإفراط في النحيب ، وتصوير اليأس والعجز أو الصبر والتحمل والدعاء ، لينصرف الموقف إلى أبعاد متميزة قوامها التوقف عند فلسفة الموت ، أو مصارعة الدهر ، أو الإعلان عن تداخل عواطف الرائية بين الآباء والأزواج والأبناء بما يشف عن أصالة التعبير وتلقائية النظم ، وتجاوز الكلفة في معاشة التجارب وتصويرها في أطر واقعية محكمة . ويظل باب المراثية مفتوحا لدى الشاعرات ليدخلن منه إلى أبعاد إنسانية تكشف الرؤى العامة هن ، وتسجل ضروبا من تمزق العواطف والانفعالات ، وتخبط المشاعر بمزيد من القلق والتمزق والحيرة ، قد يحتاج من الشاعرة إلى البحث عن معادلات موضوعية تتسق مع تجاربها ، ولتكن من خلال التوقف عند تصوير دور القبر في استيعاب التجربة ، ورصد أبعادها .

وبذا يتوقف الدرس عند تحليل ملامح اللوحة الرثائية للشاعرة في زحام كثرة الصيغ الباكية التي شاعت فيها ، ومعها من صور الصديق التعبيري ما انعكس من خلال روح الاستسلام ، والانهمام ، والعجز ، والتسليم بالخنوع تحت وطأة الاحساس بالضيق ، والفقد ، وطأطة الرأس أمام الموت الذى يترأى لها دائما نهاية المطاف .

وتتسع مجالات القول على مستوى صراعات الحياة اليومية لدى الشاعرة ، وتسهم في خوض المعارك الهجائية التي تعكس خصوصية تجاربها التي تصرفها إلى رد العدوان ، وتبلورها في نموذج دفاعي متميز يظل مسيطرا على مجالات هجائها في حدود الإطار الأسرى الذى قد تهجو من خلاله زوجها أو زوجة ابنها ، إلى ما سواه من مجالات هجائية أخرى تتحدى فيها الهجائية من الرجال ، وربما مزجت صيغها الهجائية بروح الشكوى ، أو انصرفت به - أى الهجاء - إلى لغة سياسية واضحة .

ثم ظهرت إسهامات المرأة الشاعرة في باب المدح الذى استطاعت تحويله إلى منعطف جديد له تميزه ، حين أحالته إلى تجربة ذاتية صادقة ، وإن كان المدح ظل لديها نادرا إذا قيس بفرن الرثاء ، ولكنه مع هذه الندرة ، يظل علاقة دالة على التحول به إلى فن ذاتي ، له معجمه المتميز الذى ينعكس منه جانب فى إعجاب الممدوح بشعر الشاعرة ، أوفى مزجه - أى المدح - بتلك الشكوى الصريحة للمرأة ، أوفى تفاعله مع لغة الهجاء أو العتاب ، أو النأى به عن المنطقة المطروقة كثيرا لدى المادحين من الشعراء فى باب التكسب والاحتراف ، والتنافس على أعتاب الخلفاء .

ويظل الطابع النسائي ملموساً فى أساليب صياغة المدحة التى يسجل فيها ندرة بالغة فى مدح النساء للنساء ، كما يسجل فيها تميز خاص فى تصوير نوعية عطاء الممدوح ، وندرة واضحة فى تصوير مشاهد الرحيل التقليدية ، وكذلك فى لوحة الشكر والاعتراف مع رصد ختامى لأهم قسّمات المدحة النسائية وملاحظها الفنية . ومن المدح إلى تجارب الحنين تتوقف الشاعرة طويلا عن اللهجة الجماعية فى فخرها بأهلها ، مع تسجيل روح الانتهاء والولاء للقبيلة ، وارتباطها بالحمايات والتجارب الحربية ، ودورانها فى نفس الأطر الأسرية التى غلبت على موضوعات الشعر النسائي ، وتعلقها بأطراف الحنين إلى الأهل والوطن مع التركيز على استكشاف فكرة المواطنة لديها كما جسدتها إحساساتها بالغيرة ، أو تصويرها لآلامها بسبب منها .

وتتعدد صور الحنين إلى ذوى القربى ، ومعها الحنين إلى الأرض والقوم والركب الرحل ، إلى المرثى والقبور ، إلى البادية ومسقط رأسها ، إلى ضيقها بكلفة الحضارة ، إلى تصويرها لأسباب البعد ومظاهر الاغتراب ، إلى الحنين إلى القتال ، والتزاحم على حياض الموت من خلال المذهب على لغة الخوارج ، إلى تأمل لحظة الاغتراب ذاتها ، إلى تفاعلها مع نزعة الحنين ، إلى تصوير مشاهد القلق ، ومشاعر الخوف ، وملامح الشوق التى غلقت شعرها فى إطار هذا الباب بصفة خاصة .

وتمتد ظواهر الحنين لديها لتشمل رفضها اللوم والعدل بسبب منه ، إلى تصوير ركونها إلى الطبيعة ، بما يكفى لتعويض الشاعرة عن غربتها الاجتماعية والنفسية ، إلى مناجاتها الرياح وسؤالها عن الأهل ، إلى الترنج بين عالم الذكرى والحاضر ، إلى تناول آثار ذلك الحنين على جماليات الصياغة ، وتقديرية لغة الأداء ، وغير ذلك من مستويات الإبداع الشعرى .

وفى إطار التجارب الأخرى ترصد الدراسة موقفها من تجربة الغزل موصفة بين البوح والاعتراف والكتمان ، إلى تصوير تجربة السكر والمنادمة على ندرتها واستحيائها فى معالجتها ، إلى عرض تجاربها المنضبطة فى إطار الزهد أو التصوف ، وعندئذ يبرز المستوى النفسى ، وتتكشف بواعث التجارب التى يمكن التوقف عندها ، وتصنيفها طبقيا ، أو فنيا ، ابتداء فى ذلك من توزيع غزلها بين مدارس العذريين وأبناء الحس الحضارى ، إلى أساليب أخرى عكستها - على سبيل المثال - عشقة المحاربة فى قربها الشديد من أساليب المغامرين من شعراء الغزل ، إلى طرح أنسباط من الغزليات المتبادلة بين الرجال والنساء ، إلى تهور الشاعرة ، ودخولها باب المغامرة ، وتصويرها للواعمج الهوى ، وتباريح السهد والأرق ، إلى نرجسية بعض الشاعرات ، إلى مزج تجارب البوح بالحب مع منطق الحنين إلى الجمال ، ورصد مقاييسه ، إلى ندرة تغزل المرأة فى الرجل ، أو تصوير حبها قومه من هذا المنطلق . إلى تصوير آثار ضجيج الحضارة العباسية على شاعرات هذا الاتجاه ، إلى تناول غزل الجارية فى الخليفة ، أو غزل الأميرة فى عبدها ، إلى صور متناقضة تحكيها أحيانا خفة الظل أو ألوان الدعابة ، والصور الضاحكة التى تصر على عرضها . وبذا ينتهى حوار المبحث حول الغزل النسائى بمحاولة تصنيفه إلى وحدات ، ومدارس ، واتجاهات ، ومجموعات ، إلى جانب تصانيف أخرى تبعا لطبقات الشاعرات ، وثالثة تبعا للتنوع بين مدارج البادية ومستويات التحضر .

ويبدو خوض الشاعرة تجارب الخمر والمجون ظاهرة غريبة استوقفت البحث لمزيد من التأمل والتحليل ، ابتداء من تناول الأخبار والروايات حول إسراف السكيرة فى المنادمة ، حتى راحت تبيع حليها فى سبيل الخمر ، إلى رفضها أن تلام بسبب من هذا الإفراط ، إلى الجمع بين الموقفين الخمرى والغزلى على لغة العصر فى استكمال دائرة المجون وتوحد جوانبها .

وإذا بالشاعرة تكمل دور الوصيفات والساقيات والخمارات ، وإذا بدورها يزداد بروزا أمام شعراء الخمر والسكرارى فتعرف سبيلها إليها من واقع الارتجال والبدئية وروح المداعبة ، لتشارك بعد ذلك فى فلسفة الارتجال التى اتخذتها سبيلا إلى مزيد من الخمر والتحلل الأخلاقى .

وعلى النقيض من هذه السلوكيات ظهر دور الشاعرة فى باب الزهد والتصوف ، منذ إسهامها فى مرحلة التوبة الصحيحة ، إلى مشاركتها فى عرض فلسفة الزهد ، والترويج لها ، وتصوير الحب الإلهى ، وما حوله من خوف المخلوق ، وتواضعه تجاه خالقه سبحانه ، إلى عرض الزهد النسائى على غرار مدارس الشعر .

ومن الزهد إلى التصوف تقطع الشاعرة رحلة طويلة أساس زادها فيها الانشغال الدائب بالآخرة ، ومحاولة النجاة من غرور الدنيا وفتنها ، حتى تكاد تتحول إلى داعية لتجنب الذنوب والمعاصي ، والدعوة إلى التوبة والعبادة ، والحديث عن مشاهد الحب الإلهي ومقامات الفناء في الذات العليا .

ويبدو اشتراك الشاعرة في باب الحكمة بمثابة إسهام آخر متميز تكتمل به بقية الموضوعات ، وإذا هي تزاخم الشعراء ، وتكتمل لها صورة الزهد ، ومنطق الصوفية على مستوى العقل ، في مقابل الخضوع للمشاعر أو الهوى والمجون ، فهي تعكس فلسفة الحياة على لغة رجال عصرها في تلك الأطر التي طرحت فيها الصوفية مواقفها ونظرياتها إزاء الوجود والحب الإلهي وما سواها . ثم تأتي انتقاله كبرى من واقع هذه الرؤى الموضوعية التي عبرت الشاعرة بطللة لها جميعا ، إلى التوقف طويلا عند أساليب المعالجة والأداء من حيث الشكل الفني من واقع مصادر الشعر النسائي سواء على مستوى شاعرات الدواوين أو غيرهن من شاعرات الرجز وشاعرات البديهة والمقطوعات في محاولة لتلمس ما وراء ذلك كله من أصداء المواقف الاجتماعية ، وخصوصية تجارب الشاعرة نفسها حين تنعدم لديها التهيئة النفسية الكافية للإطالة في قصائد غزلية أو مدحية ، أو حين تختار من الموضوعات التقليدية ما يبدو أكثر اتساقا مع طبيعتها الأنثوية ، أو التوجه بالمدح إلى غير طبيعته لدى الرجال ، فإذا هو أدخل في باب الشكوى أو منطقة الاعتراف بالفضل ، وإذا الشاعرة لا يشغلها كثيرا الالتزام بمقومات الشكل التقليدي أو الإطالة في المعالجة والنظم ، إذ تبدو - غالبا - مغيبة عن الصورة الرسمية في متديبات المديح ومجالس الخلفاء ، وكذلك كان حالها مع الهجاء والمرونة في نظم القصائد على مستوى الشكل في كل الموضوعات على وجه التقريب .

ومن خلال هذا التناول التفصيلي تبرز العلامات المميزة للشعر النسائي وتتكشف ملامح تفوق الشاعرة في أطر المراثية البكاية التي قد تطيل فيها ، بل ربما نظمت حولها ديوانا كاملا على نحو ما كان من شعر الخنساء الذي عُدها شاهدًا على ذلك الشكل الشعري الشائع لدى الشاعرة العربية .

وإذا بالمراثية تتحول - في هذه الصورة النسائية بالذات - إلى شكل نمطي في إطار القصيدة أو المقطوعة تبعا للظواهر الشائعة التي يجمعها ديوان الخنساء حيث تتوافر لديها وحدة الموضوع من منطلق القياس النفسي للتجارب ، مع شيوع واضح وغلبة ظاهرة للمقطوعة ، وتنوع مؤكد في البحور الشعرية بما يتسق مع إفراغ التجارب لدى الشاعرات ، وتطويع الأبحر الشعرية لها ، وكذلك مجزوءات تلك البحور .

فإذا ما جاء مبحث الصورة بانث علاقتها بالتجربة النسائية ، ولزمت دراستها على مستوى مادتها ، ومعطياتها ، وأسلوب المعالجة من خلال علاقتها بملكة الخيال النسائي بالتحديد ، وعندئذ يبرز القاسم المشترك في منطقة القصور من خلال الصور المتميزة والمميزة لعالم المرأة ، أو من خلال الصيغ الخطابية التي أسرفت في عرضها ، أو في سيادة النموذج البكائي ، أو شيوع مستويات الأداء التشبيهي المختلفة ، أو تناول العمق الاستعارى في رسم الصورة ، إلى درجات التصوير على مستوى المحسوس أو تجاوزه إلى المجرد ، إلى العمد إلى اصطناع لغة المجاز والرموز والكنائيات ، إلى معالجة الصورة لديها من واقع الموروث والتقليد ، والقاسم المشترك من ناحية ، أو الانفلات من هذا كله إلى منطقة الابتكار والإبداع والإضافة من ناحية أخرى . ثم تأتي دراسة اللغة باعتبارها أداة التعبير الأولى لدى الشاعرة ، ومن خلال علاقة أسلوب المعالجة لديها بمستوياتها المعرفية وواقعها العاطفي ومشكلاتها النفسية ، وعندئذ تبرز ملامح الأداء موزعة بين التقرير والتصوير ، الخبر والإنشاء ، الاستفهام والطلب والخطابية ، البديهة والارتجال ، مدى اتساق اللغة مع السياق الاجتماعي لعصرها ، طبيعة اللون الفردي فيها ، ثم تناول معاشة معجم العصر ابتداء من خشونته على المستوى الجاهلي ، إلى بساطته ووضوحه مع تعدد المستويات الحضارية ، إلى أساليب الأداء اللفظي والإغراق في الصنعة ، إلى التلاعب اللفظي كظاهرة لغوية نادرة ، إلى البحث عن نماذج من اللغة المتبدلة من واقع الحياة اليومية المعاشة ، إلى اللغة الحوارية وصلتها بالنهج القصصي للشاعرة إلى تأمل ما وراء الإيجاز وصيغ التوكيد والأداء الفعلي من دوافع ، باعتبارها ظواهر لغوية مميزة لشعرها ، إلى تحليل ظاهرة التكرار والظواهر الصوتية ، على غرار حسن النسق ، والترصيع ، وأسلوب القص ، وتنوع أساليب الصياغة اللغوية ، ودلالاتها مع تنوع الضمائر وطبائع توظيفها ، إلى زحام صيغ التوكيد والقسم والدعاء وأبعادها الدينية ، إلى صيغ النداء ، ودوافع الشاعر إلى الإفراط فيها .

ثم يأتي درس التشابه والتميز بمثابة تنويع للدراسة بعد تبنى المفاهيم الواضحة لحدود الشعر النسائي ، ومحاولة كشف لأهم سماته وملاحمه ، فيظل ضمن محاور التشابه ذلك القاسم المشترك بين الشعر النسائي وشعر الرجال على نحو ما تبدى من مشاركات للمرأة في عالم الفروسية ، وظهور الشاعرات المقاتلات ، ومن شاركن منهن عليا في موقفه ضد معاوية ، وغير ذلك من صور الإسهام السياسي الذي يكشف دور المرأة في مشاركة الرجل مما ينعكس في أساليب التعبير وصيغته ، على نحو ما تعكسه اللوحات الحكمية باعتبارها تجارب إنسانية عامة ، أو مزاحمتها الرجل في تصوير المعاناة ومشاهد الرحيل في جوف الصحراء قصدا إلى الممدوح ، أو تناولها لمشاهد الطيف والوعد وخلف الوعد ، في إطار

حديث الغزل وتجاريه ، أو شكوى الفراق والحنين ، أو التذلل في الهوى على طريقة الشعراء من الرجال ، أو ربط الغزل بالمجون واللهو الصريح والإرجاء ، أو التشابه في أنماط الهجاء الشخصي ، أو قصر الهجاء على الشيب وآلام الشيخوخة . ثم تتبين أخيراً ألوان التميز ، على ما لها من أهمية محورية لهذا الدرس في مجمله ، وأول ما يبدو منها تلك السمات الموضوعية الفارقة بين شعر النساء وشعر الرجال ، ومثلها نرجسية الشاعرة وتميزها بها من خلال إفراطها في إعجابها بنفسها ، إلى تصويرها غير النساء من أخريات ضمن مشاهد الحديث الغزلي .

ثم تأتي خصوصية الأداء لديها من خلال بساطة اللغة المدحية ، والتخفف من النموذج المدحى في الموقف ، وإقدامها على الارتجال وقصدها إلى عدم الأناة والروية ، كما يبدو مدح الشاعرة لابنها على قدر واضح من الندرة وكذلك مدح المرأة لنظيرتها من بنات جنسها ، وهو ما ينعكس له نظائر في عالم الهجاء حين تتوجه بسخطها إلى زوجة ابنها وكذلك الابن نفسه حين تتهمه بالعقوق والتمرد ، وهو ما ينسحب - أحياناً - على هجاء الأزواج لدى بعض الشاعرات .

ولعل باباً من أبواب شعرها لم ينل ما نالته ساحة الرثاء من تميز على مستوى الصدق النفسى ، والتصريح بالبكاء ، والإكثار منه ، مما ترك رصيذاً ضحاً من الصيغ النسائية المتميزة على مستوى التصوير والتقرير معاً .



مصادر ومراجع

« أ » مصادر :

- ١ - ابن الخطيب : المرأة في شتى العصور من لدن آدم عليه السلام إلى الآن ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٧٩ .
- ٢ - ابن خلدون : المقدمة ، مطبعة التقدم ١٣٢٤ .
- ٣ - ابن خلكان : وفيات الأعيان ، بيروت ١٩٦٧ .
- ٤ - ابن الساعي : نساء الخلفاء ، تحقيق مصطفى جواد ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٥ - ابن سلام : طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين ت عبد الستار فراج ، المعارف ، القاهرة .
- ٦ - ابن طيفور : بلاغات النساء ، دار النهضة الحديثة - بيروت ٩٧٢ .
- ٨ - ابن عبد ربه : العقد الفريد ، ت محمد مفيد قميحة - بيروت ١٩٨٦ .
- ٩ - ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، ت عبد الستار فراج ، دار المعارف .
- ١٠ - ابن قتيبة : عيون الأخبار ، دار الكتب ١٩٢٥ .
- ١١ - ابن قيم الجوزية : أخبار النساء ، منشورات مكتبة الحياة بيروت .
- ١٢ - ابن المعتز : طبقات الشعراء المحدثين ت عبد الستار فراج ، المعارف .
- ١٣ - ابن هشام : السيرة النبوية ، تعليق طه عبد الرؤوف سعد القاهرة .
- ١٤ - أبو زيد القرشي : جمهرة أشعار العرب ، بيروت ١٩٦٠ .
- ١٥ - أبو علي القالي : الأملات محمد مفيد قميحة ، بيروت ١٩٨٧ .
- ١٦ - أبو الفرج الأصفهاني : الأغاني ،، بيروت ١٩٨٧ .
- ١٧ - أبو محمد بن جعفر السراج : مصارع العشاق - صادر بيروت .

- ١٨- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين ، القدسى ، القاهرة .
 - ١٩- أبو هلال العسكري : ديوان المعانى ، القدسى ، القاهرة .
 - ٢٠- الأصمعى : الأصمعيات ، ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون المعارف ، القاهرة .
 - ٢١- الجاحظ : البيان والبيتين ، المطبعة التجارية ١٩٣٢ .
 - ٢٢- الحصرى : زهر الآداب وثمر الألباب ، دار الجليل بيروت ١٩٧٢ .
 - ٢٣- الخطيب التبريزى : شرح ديوان الحماسة لأبى تمام ، عالم الكتب بيروت .
 - ٢٤- الخنساء : شرح وتحقيق إبراهيم عوضين القاهرة ١٩٨٦ .
 - ٢٥- الخنساء : شرح ديوانها مع أهم أخبارها ، اسماعيل اليوسف ، دار الكتاب العربى - سوريا .
 - ٢٦- الخنساء : شرح ديوانها ، عبد السلام الحوفى ، دار الكتب العلمية ، بيروت .
 - ٢٧- السيوطى : المستطرف من أخبار الجوارى ، ت صلاح الدين المنجد ، دار الكتاب الجديد ١٩٦٣ .
 - ٢٨- المرزبانى : أشعار النساء ، ت سامى مكى العاتى وهلال ناجى ، دار الرسالة بغداد ١٩٧٦ .
 - ٢٩- ليلى الأخيلية : ديوانها تحقيق خليل إبراهيم العطية ، دار الجمهورية ، بغداد ١٩٦٧ .
 - ٣٠- المفضل الضبى : المفضليات ت أحمد شاكر وعبد السلام هارون ، المعارف القاهرة ١٩٧٠ .
 - ٣١- المبرد : الكامل فى اللغة والأدب ، بيروت ١٩٧٠ .
 - ٣٢- ياقوت : معجم الأدباء ، دار الفكر ، بيروت ١٩٨٠ .
- « ب » مراجع :
- ٣٣- إبراهيم محمد الجمل : فضائل النساء فى السنة والتاريخ .
 - ٣٤- د. أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ، دار الثقافة ١٩٨٨ .
 - ٣٥- د. أحمد الكوفى : المرأة فى الشعر الجاهل ، نهضة مصر ١٩٧٢ .

- ٣٦- أحمد خاكي : المرأة في مختلف العصور ، مصر ١٩٤٧ .
- ٣٧- أحمد الربيعي : الرمزية في القصيدة منذ الجاهلية حتى العصر الحديث ، مطبعة النعمان ، بغداد ١٩٧٣ .
- ٣٨- إحسان عباس : شعر الخوارج ، دار الثقافة بيروت .
- ٣٩- أمير على السيد : مركز المرأة في الإسلام ، إلياس زاخورا .
- ٤٠- بشير يموت : شاعرات العرب . الأهلية ١٩٣٤ .
- ٤١- حبيب الزيات : المرأة الجاهلية ، الفجالة ، ١٨٩٩ .
- ٤٢- حسين الحاج حسن : حضارة العرب في الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للنشر .
- ٤٣- د . حسين فوزي : المرأة وآراء الفلاسفة ، مصر ١٩٢٥ .
- ٤٤- د . رفيق العطوي : صورة المرأة في الغزل الأموي دار العلم للملايين ، بيروت ١٩٥٦ .
- ٤٥- زينب فواز : الدر المنثور في أخبار ربوات الخدور ، بولاق ١٩١٢ .
- ٤٦- سعيد الأفغاني : الإسلام والمرأة ، السعادة ، القاهرة .
- ٤٧- سليم التنير : الشاعرات من النساء : أعلام وطوائف ، دار الكتاب العربي ، سوريا ١٩٨٨ .
- ٤٨- د . شكري فيصل : تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام ، دار العلم - بيروت .
- ٤٩- د . شوقي ضيف : العصر الجاهلي ، دار المعارف ، القاهرة .
- ٥٠- د . شوقي ضيف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي ، المعارف .
- ٥١- د . طه حسين : حديث الأربعاء ، المعارف ، القاهرة .
- ٥٢- طه عبد الباقي سرور : رابعة العدوية ، دار الفكر ، القاهرة ١٩٥٧ .
- ٥٣- د . طه وادي : صورة المرأة في الرواية المعاصرة ، مكتبة الشرق الأوسط ، القاهرة .
- ٥٤- الطاهر لبيب : سسيولوجيا الغزل العربي (الشعر العذري نموذا) ت مصطفى المسناوي ، دار الطليعة ١٩٨٧ .
- ٥٥- د . عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ) : الخنساء ، دار المعارف - بيروت ١٩٥٧ .

- ٥٦- عباس العقاد : جميل بثينة ، المعارف ١٩٥٤ .
- ٥٧- عباس العقاد : مجموعة أعلام الشعر . دار الكتاب ١٩٧٠ .
- ٥٨- د . عبد الحليم حفنى : الشعراء المخضرمون ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
- ٥٩- د . عبد الرحمن بدوى : شهيدة العشق الإلهى ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٢ .
- ٦٠- عبد الرحمن البرقوقي : دولة النساء ، مصر ١٩٤٥ .
- ٦١- عبد الستار السيد : أدب الزهد فى العصر العباسى ، الهيئة المصرية العامة ١٩٨٤ .
- ٦٢- عبد الكريم العلاف : قيان بغداد فى العصر العباسى والعثمانى والأخير ، دار البيان ، بغداد ١٩٦٩ .
- ٦٣- عبد الله عفيفى : المرأة العربية فى جاهليتها وإسلامها . مكتبة الثقافة ١٩٣٢ .
- ٦٤- د . على الهاشمى : المرأة فى الشعر الجاهلى ، مطبعة المعارف بغداد ١٩٦٠ .
- ٦٥- على محمد هاشم : الأندية الأدبية فى العصر العباسى حتى نهاية القرن الثالث الهجرى ، دار الآفاق - بيروت .
- ٦٦- عمر رضا كحالة : أعلام النساء ، المطبعة الهاشمية بغداد .
- ٦٧- لطفى عبد البديع : التركيب اللغوى للأدب ، النهضة المصرية ، ١٩٧٠ .
- ٦٨- لويس شيخو : شعراء النصرانية ، مطبعة اليسوعيين ١٩٢٠ .
- ٦٩- د . محمد إبراهيم حور : الجنين فى الأدب العربى حتى نهاية العصر الأموى ، نهضة مصر .
- ٧٠- د . محمد جابر الحينى : الخنساء شاعرة بنى سليم ، المؤسسة المصرية العامة ١٩٦٣ .
- ٧١- محمد جميل بيهم : المرأة فى حضارة العرب ، دار النشر للجامعيين ، بيروت ١٩٦٢ .
- ٧٢- محمد جميل بيهم : المرأة فى التاريخ ، بيروت ١٩٢١ .
- ٧٣- محمد البندارى : المرأة ومركزها القانونى ، التوكل ١٩٤٤ .
- ٧٤- محمد حسن الشماح : المرأة فى شعر المتنبى ، دار الوثبة ، دمشق .

- ٧٥- محمد عرفه المغربي : مجالس الأدب والغناء في العصر الأموي ، دار النهضة للطباعة . ١٩٨٥ .
- ٧٦- محمد كمال الأدهمي : مرآة النساء ، المحمودية ، مصر .
- ٧٧- د. محمد مصطفى حلمي : الحياة الروحية في الإسلام ، الهيئة العامة للكتاب . ١٩٧٠ .
- ٧٨- د. محمد نجيب البهيبي : تاريخ الشعر العربي حتى نهاية القرن الثالث الهجري ، دار الثقافة - بيروت .
- ٧٩- د. مصطفى ناصف : دراسة الأدب العربي ، دار الأندلس .
- ٨٠- د. ناصر الدين الأسد : القيان والغناء في العصر الجاهلي ، المعارف ، القاهرة . ١٩٦٩ .
- ٨١- د. نوري القيسي : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، جامعة الموصل . بغداد . ١٩٧٤ .
- ٨٢- ول ديورانت : قصة الحضارة ت سميروندراوس بيروت ١٩٨٧ .
- ٨٣- د. يوسف خليف : الحب المثالي عند العرب ، دار المعارف ١٩٦٠ .
- ٨٤- د. يوسف خليف : تاريخ الشعر في العصر العباسي ، دار الثقافة ١٩٨١ .



رقم الإيداع ٩٨٨٢ / ٩١
الترقيم الدولي 0 - 053 - 215 - 977 I. S./ B. N.

دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاطوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩

هذا الكتاب

هو فى جوهره بحث عن إجابة على عدة تساؤلات محورها موقع الشعر النسائى من أدبنا العربى القديم :

فما مساحة هذا الشعر إذا قيس برقعة أدبنا على اتساعها الزمانى والمكانى المعروف ؟

وما نور الشاعرة العربية فى حقول الحركة الأدبية على تنوع مجالاتها ؟

وما ما الأبعاد المعرفية والنفسية التى سطرته الشاعرة من واقع شعرها ؟

وما السياقات الاجتماعية والفكرية التى كشفت عنها من خلال إبداعها ؟

وما التصانيف الفنية والكمية والطبقية التى يمكن احتواء الشعر النسائى من خلالها ؟

وما القسمات الفنية المشتركة لشعر المرأة مع شعر الرجال ؟

وما الملامح الخاصة التى تميزت بها إبداعا ومشاركة ونقدا وتقويما ؟

وما الموضوعات الشعرية التى حققت فيها إسهامات فعالة من خلال نظمها ؟ وما مدى قدرتها على استبطن مشكلات الذات ومعالجتها على شتى مستويات الإبداع

وما علاقة الإبداع النسائى بالملكات الخاصة للشاعرة ؟

وما محاور انعكاساته من خلال ملكات الخيال والتصوير والإبداع ؟

وما مدى قدرة الشعر النسائى على استكشاف جوهر عالم المرأة والتعرف على الطبائع النوعية لتجاربها ؟

وما مدى إسهامه فى رواج الحركة الأدبية فى تاريخ أدبنا القديم ؟

وما موقف الشعراء والنقاد ودارس الأدب من هذا الكم الشعرى المرصود بين طيات صفحات تراثنا الأدبى العريق ؟

دار عريب للطباعة

١٢ شارع بونار (لاطوغلى) القاهرة

ص ب (٥٨) الدواوين تلمون ٣٥٤٢٠٧٩